



**Manuel Augusto da
Silva Carvalho**

**Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo
do Clarinete**



**Manuel Augusto da
Silva Carvalho**

**Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo
do Clarinete**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica da Prof^ª. Doutora Helena Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Laurinda e ao Daniel, a minha querida família, por terem suportado mais uma das minhas infindáveis aventuras.

o júri

presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar da Universidade do Minho

Prof. (^a) Doutora Helena Maria da Silva Santana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Obrigado. Obrigado a todos os que contribuíram e apoiaram este meu percurso modesto mas esforçado. À orientadora Helena Santana agradeço a orientação, o apoio e a palavra sempre otimista e motivadora. À minha família que adoro: à Laurinda e ao Daniel, o meu reconhecimento pela aceitação e apoio dado, sempre repletos de carinho, apesar das horas ausentes provocadas pelo presente trabalho.

palavras-chave

Clarinete, características técnicas, características acústicas, pedagogia e didáctica do clarinete, performance.

resumo

O presente trabalho propõe-se criar um manual orientador que sirva de guia aos estudantes dos conservatórios, academias e outras escolas de música, com paralelismo pedagógico, compreendendo o percurso do 1º ao 8º grau, onde serão abordadas de uma forma que se pretende clara, objectiva e simples, noções importantes que se inserem nos ramos da pedagogia e didáctica do clarinete. Este trabalho não pretende ser uma fonte enciclopédica sobre esta temática, mas sim uma base de informação credível e responsável, que preencha o vazio da inexistência de um manual escrito em português, que contenha a informação que um clarinetista precisa e procura durante o seu percurso académico.

Em função dos objectivos propostos e a intenção expressa neste nosso trabalho, esperamos ter conseguido atingir esses mesmos objectivos e que o documento ora proposto possa servir de ferramenta de estudo e de trabalho aos estudantes deste instrumento, permitindo-lhes adquirir as capacidades não só técnicas, mas também reflexivas, autorizando-os a tomar decisões práticas e performativas, assertivas e delineadoras de uma personalidade criativa e musical.

keywords

Clarinet, technical characteristics, acoustics characteristics, pedagogy and didactics of clarinet performance.

abstract

The present work intends to create and guidance manual to the conservatory students, academies and other schools of music, with pedagogic parallelism, comprehending the course from 1º to 8º degree, where it will be approached, as pretended, in a clear form, objective and simple, important notions that insert in the branches of the pedagogy and didactic of clarinet. This work doesn't pretend to be an encyclopaedia source about this theme, but rather a credible and responsible information basis, that fulfil the emptiness of the inexistence of one manual written in Portuguese, that contains information usually a clarinettist needs and looks for it during his academic course. According to the proposed objectives and the intention expressed in these, our work hopes to achieve those objectives and the proposed document could be used as a tool of study and work to the students of this instrument, allowing them to acquire the capacities not only technical, but also reflective, allowing them to take practice and performing decisions, assertive and outlined of a creative and musical personality.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
LISTA DAS FIGURAS	3
Parte I	7
PARTE I – FUNDAMENTOS PARA A DETERMINAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA INVESTIGAÇÃO	9
I. 1 - INTRODUÇÃO	9
I. 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
Parte II	23
PARTE II – MANIFESTO DOUTRINÁRIO E EXPLORATIVO PARA O ESTUDO DO CLARINETE	25
II. 1 – O CLARINETE: BREVE ESBOÇO HISTÓRICO	25
II. 1.1 – O Chalumeau: palheta simples e boquilha	25
II. 1.2 – O Clarinete	27
II. 2 – CONSTRUÇÃO E CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DO CLARINETE	29
II. 2.1 - O Clarinete de hoje	29
II. 2.2 – Características gerais	30
II. 2.3 – A boquilha	31
II. 2.3.1 – A palheta	38
II. 2.3.2 – A abraçadeira	49
II. 2.4 – O barrilete	51
II. 2.5 – O tronco	53
II. 2.6 – A campânula	57
II. 2.7 – Chaves e anilhas	58
II. 2.7.1 – Cortiças	59
II. 2.7.2 – Sapatilhas	60
II. 2.7.3 – Pivôs, parafusos e molas	61
II. 2.7.4 – O suporte do polegar	62
II. 3 – Acústica relacionada com o clarinete	64
II. 3.1 – Características acústicas: o som e os seus harmónicos	64
II. 3.2 – O tubo cilíndrico	69
II. 3.2.1 – Forma das ondas num tubo fechado	70
II. 3.2.2 – O registo de garganta	72

II. 3.2.3 – O equilíbrio e homogeneidade	73
II. 3.2.4 – Correção da digitação: equilíbrio	75
II. 3.2.5 – Homogeneidade sonora: intonação, pressão e densidade	78
II. 3.3 – Clarinete: instrumento transpositor	80
II. 4 – NOÇÕES PEDAGÓGICAS.....	84
II. 4.1 – Notas para um estudo de recepção: o estudo do clarinete.....	84
II. 4.2 – A respiração.....	89
II. 4.3 – Colocação e emissão	92
II. 4.3.1 – Compensador.....	94
II. 4.4 - Visão geral: primeiras notas.....	96
II. 4.4.1 – A Língua: articulação	98
II. 4.5 – Posição ou postura do clarinetista	103
II. 4.6 – O som	105
II. 4.6.1 – Condições naturais: a cavidade bucal	107
II. 4.7 – Grafismos e notação contemporâneos.....	109
II. 4.7.1 – Quarto de tom.....	114
II. 4.7.2 – Flatterzunge.....	116
II. 4.7.3 – Vibrato.....	117
II. 4.7.4 – Glissando.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
ANEXOS:	135
PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE DA ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE LISBOA	137
PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO CALOUSTE GULBENKIAN	157

LISTA DAS FIGURAS

Fig. 1 – Chalumeau	25
Fig. 2 – Câmara de ressonância e palheta	26
Fig. 3 – A boca como câmara de ressonância.....	26
Fig. 4 – Boquilha.	26
Fig. 5 – Extensão do chalumeau, na época de Denner.	27
Fig. 6 – Clarinetes Séculos XVIII e XIX.....	28
Fig. 7 – Estojo duplo. Clarinetes Sib e Lá, quatro barriletes, boquilha e abraçadeiras. As campânulas figuram montadas nos respectivos troncos inferiores.....	30
Fig. 8 – Diferentes boquilhas de clarinete.	31
Fig. 9 – Corte de boquilha	35
Fig. 10 – Boquilha. Elementos técnicos.	37
Fig. 11 – Boquilha: abertura.	39
Fig. 12 – Ensaio de capilaridade.....	44
Fig. 13 – Diferentes zonas de vibração.....	45
Fig. 14 – Direcção e zonas de retoque	46
Fig. 15 – Diferentes zonas de retoque.....	47
Fig. 16 – A vibração da palheta.	49
Fig. 17 – Algumas abraçadeiras diferentes.....	51
Fig. 18 – Barriletes em madeira.....	52
Fig. 19 – Campânulas.	57
Fig. 20 – Algumas e diferentes chaves de clarinete.....	58
Fig. 21 – Utilização da cortiça nas junções do clarinete.....	59
Fig. 22 – Mola plana e de agulha.....	61
Fig. 23 – Pivôs, parafusos e mola	62
Fig. 24 – Suporte do polegar, fixo e ajustável.	63
Fig. 25 – Escala dos harmónicos a partir da fundamental Mi.....	66
Fig. 26 – Escala dos harmónicos a partir da fundamental Dó.	66
Fig. 27 – Vibrações no interior do tubo do clarinete.	71
Fig. 28 – As diversas fases da onda no interior do tubo.	71
Fig. 29 – Notas que constituem o registo de garganta.	72
Fig. 30 – Diferente fresagem dos orifícios.	74
Fig. 31 – Algumas dicas sobre as variações normalmente encontradas.	75
Fig. 32 – O clarinete – chaves e sua digitação.....	76

Fig. 33 – No clarinete: diferentes densidades.....	80
Fig. 34 – Mecanismo da respiração: o diafragma.....	90
Fig. 35 – Colocação dentes e lábios na ponta da boquilha.....	95
Fig. 36 – Colocação com palheta demasiado liberta.....	95
Fig. 37 – Semínimas articuladas.....	101
Fig. 38 – Articulação curta.....	101
Fig. 39 – Articulação muito curta.....	102
Fig. 40 – Conjugação de <i>legato</i> e <i>staccato</i>	102
Fig. 41 – Pode tocar-se as notas em qualquer sentido.....	111
Fig. 42 – Pode tocar-se da esquerda para a direita ou vice-versa.....	111
Fig. 43 – Grupos de notas que podem ser tocadas em qualquer ordem.....	111
Fig. 44 – O que estiver escrito no seu interior pode ou não ser tocado.....	111
Fig. 45 – Som prolongado.....	111
Fig. 46 – Segundos.....	112
Fig. 48 – Valor ou duração muito longa.....	112
Fig. 49 – Valor ou duração longa.....	112
Fig. 50 – De cima para baixo, valor ou duração curta, muito curta e extremamente curta.	112
Fig. 51 – Duração ou valor breve.....	113
Fig. 52 – Aceleração rítmica.....	113
Fig. 53 – Desaceleração rítmica.....	113
Fig. 54 – Som muito agudo.....	113
Fig. 55 – Continuar o mesmo elemento.....	113
Fig. 56 – Quarto de tom descendente.....	115
Fig. 57 – Quarto de tom ascendente.....	115
Fig. 58 – Três quartos de tom inferior.....	115
Fig. 59 - Três quartos de tom superior.....	115
Fig. 60 – Ambos os grafismos indicam um quarto de tom ascendente.....	116
Fig. 61 – Ambos os grafismos representam um quarto de tom descendente.....	116
Fig. 62 – Três quartos de tom, inferior.....	116
Fig. 63 - Três quartos de tom, superior.....	116
Fig. 64 – Flatterzunge.....	117
Fig. 65 – Trémolo ou batida muito irregular.....	117
Fig. 66 – Vibrato lento.....	119

Fig. 67 – Vibrato muito lento.....	119
Fig. 69 – Oscilações rápidas e lentas.	119
Fig. 70 – Glissandos.....	120
Fig. 71 – Glissando.	120

Parte I

PARTE I – FUNDAMENTOS PARA A DETERMINAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

I. 1 - INTRODUÇÃO

O objecto deste estudo é a criação de um manual orientador que sirva de guia aos estudantes dos conservatórios, academias e outras escolas de música, com paralelismo pedagógico, compreendendo o percurso do 1º ao 8º grau, onde serão abordadas de uma forma que se pretende clara, objectiva e simples, noções importantes que se inserem nos ramos da pedagogia e didáctica do clarinete, como a colocação, respiração, emissão e produção de som e das primeiras notas, articulação, postura, notação e grafismos contemporâneos, condições naturais para a sua aprendizagem, etc., bem como informações julgadas úteis e pertinentes sobre características acústicas, técnicas e mecânicas do instrumento, como por exemplo a sua apresentação e das diversas partes que o constituem, comportamento acústico e características do seu mecanismo, actualmente complexo e desenvolvido. De facto, o nível dos clarinetes actuais é elevado e os fabricantes desses instrumentos, inspirados pelas exigências dos músicos, não param de inovar e melhorar.

Em Portugal, existem cerca de 1000 bandas filarmónicas, bandas militares, orquestras, grupos de música de câmara e de música popular, etc., onde o clarinete desempenha um papel importantíssimo e onde a sua representatividade em termos de número se faz sentir de forma clara e consistente (nas bandas civis e militares, chega a preencher quase ou cerca de um terço da totalidade do grupo). O nível dos clarinetistas portugueses é suficientemente elevado para se apresentar em qualquer parte do mundo e existem professores e alunos que percorrem um caminho ascendente digno de relevância internacional. Como consequência, estabelecem-se padrões que influenciam a escolha do clarinete que se quer comprar, para resultar dentro dos mesmos parâmetros do grupo ou do paradigma a seguir,

seja ele o professor, um clarinetista famoso ou alguém mais habilitado. No entanto, esta questão da escolha do instrumento pode ser algo complexa pela relevância no progresso e prestação do clarinetista, apesar de actualmente ser possível adquirir um clarinete, entre as várias marcas, referências e preços, que seja perfeitamente capaz de corresponder às expectativas e exigências tanto do instrumentista como do repertório. Da sua correcta escolha e selecção, bem como de algumas das partes que o compõem, como o barrilete, campânula, boquilha, palheta, etc., pode depender a diferença entre uma boa e uma menos boa prestação performativa e existem clarinetes com características suficientemente diferentes para se abordar desde as obras escritas nos seus primórdios de existência, até às do nosso século. Os construtores ou fabricantes de instrumentos, neste caso clarinetes, fizeram e fazem um trabalho muito importante para o mundo da música e dos músicos, construindo instrumentos altamente evoluídos, capazes de oferecer um grande arco-íris de cores sonoras, bem como uma personalidade própria nos seus diferentes modelos, alguns muito específicos nas suas valências¹.

Este trabalho não pretende ser uma fonte enciclopédica sobre esta temática, mas sim uma base de informação credível e responsável, que preencha o vazio da inexistência de um manual escrito em português, que contenha a informação que um clarinetista precisa e procura durante o seu percurso académico. Apesar dos leitores alvos já anunciados, pensamos que o conteúdo do presente documento também poderá ser útil a estudantes do ensino superior, profissionais e a todas as pessoas que procurem deste tipo de informação tão específica, porque apesar de haverem fontes disponíveis para consulta em livros estrangeiros, ou na internet, é um facto que em português não existe informação de referência² que permita ser consultada por alunos e

¹ Cf. Cap. II.2.1

² Informação de origem académica, devidamente revista, que ofereça credibilidade, não tenha quaisquer pretensões comerciais, ou que defenda interesses laterais que podem não ser totalmente desinteressados e independentes.

professores, bem como por quaisquer estudiosos interessados. Por outro lado, a informação existente na internet apresenta-se, na maior parte das vezes, incompleta, dispersa, pouco credível ou rodeada de poesia e mística, expondo afirmações pouco ou nada académicas que confundem e atrapalham os mais desprevenidos. Também os poucos livros que existem, sendo estrangeiros, são caros e difíceis de adquirir (Brymer, 1979; Dangain, 1991; Grau, 1983; Weston, 2002), além de estarem redigidos em idiomas não dominados por estudantes, por vezes ainda nos primeiros patamares da sua formação académica e musical. De referir, também, a existência real de adolescentes e adultos que não dominam determinadas línguas estrangeiras, devido por exemplo, a que estas não tenham sido incluídas nos seus currículos escolares. Por outro lado, é de referir que o escalão etário do aspirante a clarinetista é, por vezes, condição primeira para a ausência de estruturas de conhecimento que lhes permitam filtrar os conteúdos oferecidos, transformando um esforço de pesquisa num acto inglório e totalmente inútil. Sendo assim, o presente trabalho, embora modestamente, poderá servir como guia e manual, contribuindo para preencher a lacuna em língua portuguesa de informações que todos os instrumentistas de clarinete, e não só, em qualquer altura do seu percurso estudantil ou até profissional, precisam de saber, clarificar ou recordar. Longe de pensarmos toda a temática exposta como um facto, está e estará sempre presente a realidade de um assunto sempre em transformação, descoberta e progresso. Assim, este trabalho nunca terá um carácter definitivo, constituindo-se como uma ferramenta orientadora do caminho a seguir por todos os interessados em saber um pouco mais dos assuntos abordados e de outros que possam surgir por sugestão ou arrastamento.

Assim sendo, será importante que algumas das questões abordadas e que se considerem não resolvidas neste trabalho de investigação, sirvam de motivação para um olhar mais atento para esta temática, abrindo lugar a que outros colegas possam seguir este mesmo percurso ou sugerir acrescentos e melhoramentos.

A metodologia que presidiu à elaboração da presente investigação foi a seguinte:

a) Estudo e análise de bibliografia existente, procurando seleccionar elementos relacionados com o tema proposto. Estes serão de natureza histórica, biográfica e analítica.

b) Análise de afirmações feitas para verificar a sua credibilidade e exequibilidade.

c) Esboço estratégico de material útil para, após estudo honesto e credível, enriquecer os assuntos abrangidos por esta investigação.

d) Utilização da experiência pessoal, para elaboração de conclusões que sirvam pedagogicamente, bem com uma breve reflexão das implicações destes na *praxis* mecânica, técnica e interpretativa.

e) Análise dos conteúdos e objectivos dos Programas de Clarinete em uso nas escolas de ensino vocacional artístico oficial ou com paralelismo pedagógico, tendo especial atenção nos requisitos a preencher em cada um dos patamares do currículo, ou seja, em cada ano ou grau.

f) Análise das metodologias de ensino utilizadas nos conservatórios e academias, no sentido de estabelecer premissas e prioridades na escolha dos assuntos a abordar, tendo em vista, por um lado, as exigências e conteúdos programáticos e, por outro, as necessidades de respostas por parte dos alunos.

De acordo com estas orientações metodológicas decidiu-se dar a seguinte estrutura à monografia “Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo do Clarinete”:

1º Capítulo: Neste capítulo, composto por duas alíneas, é apresentado o clarinete desde as suas origens, bem como a transformação do *chalumeau* em clarinete. Não é objectivo explorar exhaustivamente toda a temática sobre este assunto, mas sim nomear as fases mais relevantes para o seu percurso como instrumento e possibilitar uma melhor compreensão do clarinete actual.

Na segunda alínea será esboçado um estudo do percurso desde os seus primórdios até ganhar a dimensão necessária para se impor na orquestra. Não é nossa intenção elaborar uma “História do Clarinete”, mas sim ilustrar o progressivo reconhecimento da sua importância e identidade, relacionando-o com os melhoramentos e transformações de que foi alvo.

2º Capítulo: As várias alíneas deste capítulo dão espaço à abordagem da construção e características técnicas do clarinete, sendo nomeadas e estudadas cada uma das partes que o constituem, bem como as características a ter em conta para a eleição do material mais apropriado segundo as características oferecidas e procuradas no mercado.

3º Capítulo: A acústica do clarinete é abordada de forma clara, ajudando à compreensão do seu comportamento e abordagem de estudo. É importante este capítulo, devido à complexidade crescente no repertório do clarinete, adicionado de obras do nosso tempo, ou compostas na actualidade, cuja performance exige a compreensão do seu comportamento acústico que, em grande parte, depende da sua complexa construção, esta devida a razões acústicas inerentes à própria natureza e características do tubo.

4º Capítulo: São apresentadas noções pedagógicas sobre o trabalho a desenvolver por clarinetistas ou estudiosos deste instrumento. Assim, todos os elementos julgados relevantes para a abordagem ao estudo deste instrumento são mencionados, como os relativos ao clarinete e seus acessórios, ao instrumentista, sua anatomia, postura, respiração, colocação e emissão das primeiras notas.

Em suma, pretende-se um documento útil e prático, em linguagem acessível à compreensão dos leitores alvo, ou outros que

porventura a ele recorram. A metodologia e estrutura da sua concepção pretende resultar numa apresentação de fácil consulta, em que a interacção entre cada capítulo ou assuntos, seja oportuna e eficazmente orientada.

I. 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A relevância da criação deste trabalho encontra-se directamente relacionada com as exigências dos Programas Curriculares de Clarinete³ que, apesar de sujeitos a adaptações compreensíveis à luz das diversas escolas onde é utilizado, como conservatórios e academias de música, públicos e privados, onde os conteúdos programáticos são flexibilizados no sentido de uma maior rentabilização, em função dos escalões etários dos alunos, de capacidades individuais e outras condicionantes do ensino individual, deixam um vazio no tempo a dedicar a questões relacionadas com assuntos abordados neste documento.

A inexistência de um documento em português que elucide os jovens sobre um conjunto de questões pertinentes para o seu desenvolvimento enquanto clarinetistas, bem como os programas de clarinete que apontam para um conjunto de matérias que ultrapassam o simples enunciar de listagens de obras e de exercícios, os quais expõem e, por outro lado, com a criação de repertório para clarinete cada vez mais complexo e a recorrer a efeitos cada vez menos convencionais, como é o caso da música contemporânea, onde ao clarinete é exigida muita versatilidade e se apela à exploração de todas as suas potencialidades técnicas e mecânicas⁴, bem como as modificações e alterações a que tem sido sujeito o instrumento, em razão das aspirações de compositores, clarinetistas e demais pessoas relacionadas com o instrumento, sejam eles fabricantes, ou técnicos de manutenção, justificam o nosso objectivo de construção deste trabalho. O aspirante a clarinetista tem todo um percurso de estudo e trabalho a

³ Em anexo, Programas do Conservatório Nacional de Lisboa (pág. 132) e do Conservatório Calouste Gulbenkian de Aveiro (pág. 151). Solicitada informação a outros Conservatórios e Academias, foram declarados o uso dos mesmos modelos.

⁴ Como por exemplo a Sequenza IX de Luciano Berio; Integrais II de João Pedro Oliveira; Five Pieces de William O. Smith; Três Fragmentos de António Pinho Vargas; Langará de Alexandre Delgado; Colibri de Paulo Brandão; Divertimento de Clotilde Rosa; Intensités de Ricardo Ribeiro; On the Edge de Sérgio Azevedo; Upon a Ground I de Virgílio Melo; Ncãncôua de Cândido Lima, entre outros.

percorrer, sendo importante que decorra de forma o mais equilibrada e eficiente possível. Assim, procuramos responder às perguntas cujo esclarecimento não seja possível na sala de aula de clarinete, devido a condicionantes várias, como o tempo, escalões etários dos diferentes alunos, aulas individuais, individualidade e características cognitivas e de personalidade do aluno(a), bem como as condicionantes do ensino formal da música, em que o hermetismo entre disciplinas e a aula de instrumento é uma realidade, enquanto que esta também funciona demasiado centrada no ensino do mesmo, não deixando espaço para uma abordagem mais teórica e relação prática entre as várias vertentes, num trabalho de interacção e desenvolvimento centrado nos porquês do funcionamento do clarinete, para um correcto progresso e compreensão do mesmo, bem como a forma de o atingir.

É um facto conhecido, o da existência de alunos com material de trabalho, como a boquilha e palheta, abraçadeira, o instrumento em si, a campânula, etc., escolhidos e comprados em função de factores que não levam em conta se são os mais apropriados para o(a) instrumentista, se impedem ou permitem o correcto progresso e se poderão causar ou significar um facto de frustração e crescente desmotivação, com o consequente abandono do estudo deste instrumento. Não sendo suficientemente abordados no ensino, por não fazerem parte dos conteúdos programáticos, alguns dos assuntos que aqui procuramos falar acabam por passar despercebidos como se não existissem ou não tivessem importância. Este trabalho servirá também para o anunciar de questões relacionando-as com a sua importância no percurso de aprendizagem e conhecimento do clarinete. Uma consulta à internet pode oferecer respostas, algumas úteis, outras inúteis. A mística de quem gosta do clarinete, gosta de escrever ou simplesmente quis deixar a sua opinião escrita, vista à luz do conhecimento científico da acústica e dos materiais como a madeira, cana, etc., é, muitas das vezes, um sinónimo do expressar de opiniões totalmente erradas ou contendo meias verdades, o que obriga, no mínimo, à existência de

estruturas de pensamento e de conhecimento que permitam discernir a validade das afirmações.

Os clarinetes elevam o seu som e timbre, sempre em função do músico que, encarando-o como ferramenta, deverá ter a noção de ter em mãos uma máquina que sempre em transformação, alberga em si mistérios explicáveis e que na sua compreensão e conhecimento se escondem muitos dos segredos para o sucesso do clarinetista, fazendo, assim, mais felizes os integrantes do trio constituído pelo compositor, pelo intérprete e pelos ouvintes.

Pensamos que a existência deste documento, irá constituir-se como ferramenta útil e prática, se conseguir responder eficientemente às perguntas e respostas que acontecem entre o professor(a) e o aluno(a) num cantinho do tempo da aula. Sem respostas vagas, os pormenores que se julguem dignos de ser mais e melhor esclarecidos, podem partir de premissas credíveis em que outras fontes se podem complementar. A internet, que parece ter tudo, não poderá informar sem um filtro ditado e balizado pelas estruturas aqui apresentadas e oferecidas.

Assim, não chocando com os conteúdos ensinados nas salas de aula de ensino vocacional artístico, este trabalho poderá servir de complemento à informação julgada como conveniente e necessária, deixando atrás de si a oportunidade de, após consulta, seguir a mesma linha de pensamento em fontes que se elejam como credíveis. Julgamos que este trabalho fornece as estruturas primeiras para o aprofundar dos conhecimentos e lança o repto sobre questões por vezes postas em lugares secundários do conhecimento e que no entanto são importantíssimas por constituírem pilares do desenvolvimento e progresso equilibrados do estudante de clarinete.

Os escalões etários dos alunos, bem como a ideia de que será melhor comprar por este ou aquele preço o material de trabalho, investindo o mínimo, sendo essa a única preocupação, receando-se a desistência da criança e a perda do investimento, é uma infeliz realidade. Devido a questões financeiras, alguns pais relevam, por

vezes, a escolha dos materiais, clarinete e afins, para um campo em que a estética do mais bonito, e especialmente o preço, são os únicos paradigmas a seguir. Esperamos que após consulta deste trabalho, os filhos e os pais, consigam realmente poupar no que investem em palhetas ou abraçadeiras caras, malas bonitas e outros consumíveis, podendo dirigir os seus esforços para questões como o clarinete certo, boquilha ideal, palheta aconselhável, etc., não fazendo e gastando mais do que o necessário e dotando o estudante, logo à partida, de material de trabalho e estudo suficientemente apto e apropriado, que lhe possibilite a necessária adaptação, progresso e crescente motivação.

O conteúdo expresso neste trabalho, não pretende apresentar verdades únicas e absolutas. Tal como esperado num contexto sério e honesto, num âmbito académico e devidamente fundamentado. Todas as oportunidades de acrescentar ou clarificar o exposto serão bem-vindas porque enriquecerão ainda mais o documento, além de o tornarem mais importante.

Face ao exposto, em cada um dos quatro capítulos desta dissertação, procuraremos abordar assuntos cuja importância seja, para nós, bem evidente, em função dos conteúdos anunciados nos Programas de Clarinete e na experiência e prática docente no ensino do clarinete, em escolas vocacionais de ensino artístico, ministrado a alunos e alunas de vários escalões etários, capacidades individuais, diferentes níveis de motivação e de curiosidade, etc.

No 1º Capítulo e porque pensamos que o ensino do clarinete deve começar pelo seu registo grave, ou registo de *Chalumeau*, é apresentado esse instrumento e abordado o aparecimento do clarinete. Assim, cremos que a invenção do clarinete é entendida no seu essencial, possibilitando a compreensão da necessidade de se conhecerem as características técnicas que figuram no 2º Capítulo, onde os diversos componentes do instrumento, sejam eles relacionados com o instrumento, com partes que o constituem, ou com o instrumentista, são apresentados e apreciados à luz das respostas para as dúvidas mais

frequentemente sentidas no universo de quem estuda e trabalha com o clarinete. Os programas exigem, os professores querem que os alunos progridam e se transformem em músicos, os compositores escrevem nas partituras sinais gráficos que implicam que a conjugação homem/máquina seja perfeita e, por esses motivos, o conhecimento das características técnicas são absolutamente necessárias para que um clarinetista desenvolva a sua actividade.

A concepção e justificação do exposto nos 1º e 2º Capítulos surgem em função da análise dos Programas Orientadores de Clarinete conhecidos e utilizados⁵. Nos primeiros anos de aprendizagem do clarinete, tal como consta nos programas, além do conhecimento de cada uma das partes que o compõem e como as montar, a posição do clarinetista e do clarinete, colocação da palheta na boquilha e desta na boca, a emissão de som, escolha de palhetas e cuidados a ter com a limpeza do instrumento, etc., fica um vazio por preencher no que respeita às origens do instrumento, sendo importante situá-lo historicamente. Não menos importante é a escolha da que pensamos ser a melhor e mais correcta abordagem para o seu ensino, que deverá constituir-se pela emissão das notas fundamentais ou de registo de *chalumeau*⁶.

A construção e características técnicas do clarinete, assunto exposto no 2º Capítulo, pretende abordar o clarinete tal como o conhecemos hoje, expondo as suas características gerais e cada uma das suas partes constituintes para que da compreensão destas seja possível a assunção do material adequado para cada estudante, em função da sua individualidade, rentabilizando assim a sua aprendizagem e performance⁷.

⁵ Em anexo.

⁶ Cf. Capítulos II.1.1, II.3.3 e II.3.4

⁷ Verifica-se que na maioria dos alunos ou alunas, existe uma predisposição para se utilizarem clarinetes, boquilhas e afins, iguais aos que o professor(a) usa, os colegas usam ou em função das capacidades financeiras, quando investem o menos possível com a preocupação da desistência do filho(a) e da perda do investimento.

A acústica relacionada com o clarinete, assunto do 3º Capítulo, é bem-vinda à luz do conhecimento que todo o(a) clarinetista deve ter do seu instrumento. Apesar da disciplina de Acústica ser ministrada nas escolas, pensamos que há questões muito singulares e específicas que ao serem expressas neste trabalho servirão para clarificar comportamentos do clarinete, orientar para o conhecimento de digitações alternativas, bem como servir de trampolim para o aprofundamento de um caso ou outro que desperte a curiosidade ou a necessidade de resolução de uma performance que assim o obrigue. Apesar dos Programas Orientadores de Clarinete referidos anteriormente, e que nas suas listagens de obras não contemplam praticamente nada de música do nosso tempo há, geralmente, a preocupação de que os alunos a conheçam minimamente antes de ingressarem no ensino superior. Para isso, os conhecimentos acústicos relacionados com o clarinete são indispensáveis, sob pena de multifônicos, passagens mecânicas muito difíceis e rápidas, determinados efeitos dinâmicos, articulações especiais, etc., expressas graficamente pelos compositores actuais, serem culpadas por desmotivação ou reservas quanto à abordagem desse tipo de escrita musical. O facto do clarinete ser um instrumento transpositor e fazer soar à duodécima as suas fundamentais⁸, exige a compreensão deste fenómeno, bem como do porquê de umas notas soarem mais densas ou escuras, ou com intonação mais pobre de harmónicos em algumas notas, ou os registos precisarem de ser trabalhados no sentido de os igualar e equilibrar. Após o conhecimento do comportamento acústico do seu instrumento, o(a) clarinetista pode escolher a sua boquilha para soar melhor, para tocar mais afinado, bem como a sua palheta para a fazer vibrar numa sala cheia de público e quente, ou ainda numa sala sujeita a um elevado grau higrométrico.

Seja qual for o tipo de repertório utilizado no seu percurso académico, ou posteriormente, são indispensáveis conhecimentos acústicos tanto para a abordagem performativa, como para a

⁸ Enquanto as flautas, oboés, fagotes e saxofones oitavam simplesmente.

compreensão e despiste de surpresas desagradáveis na hora de se apresentar em palco, quando o clarinetista depara com uma palheta antes muito boa e que ali não funciona, ou a afinação que está diferente, o diapasão subiu ou desceu, etc. Todas as variantes boas ou más e que alteram o material e os resultados performativos, podem ser calculados, evitados ou resolvidos com o conhecimento de alguns princípios acústicos e expostos no 3º Capítulo.

No 4º Capítulo, para servir de ajuda no trabalho diário, expusemos princípios que acreditamos serem importantes para a aprendizagem e estudo do clarinete. Como instrumento de sopro, é muitíssimo importante toda a temática relacionada com a respiração e o fluxo de ar enviado através da boquilha e palheta para o interior do clarinete, ou a postura, colocação e emissão das primeiras notas, condições naturais do instrumentista, grafismos e notação contemporâneos, etc. Assim, num esforço inspirado nas exigências e orientações dos conteúdos programáticos do ensino do clarinete, com especial atenção nas necessidades de conhecimento que um estudante e posterior clarinetista precisam de esclarecer para poder progredir de forma fluida e eficiente, seja na música contemporânea ao surgimento do clarinete, ou na do nosso tempo, em que todos os recursos possíveis e imaginários são chamados a se manifestarem, expomos algumas notas, organizadas de forma a serem úteis, tanto ao clarinetista iniciante como ao mais avançado e com pretensões de abordar obras expressas com grafismos e notação contemporânea.

Parte II

PARTE II – MANIFESTO DOUTRINÁRIO E EXPLORATIVO PARA O ESTUDO DO CLARINETE

II. 1 – O CLARINETE: BREVE ESBOÇO HISTÓRICO

II. 1.1 – O Chalumeau: palheta simples e boquilha

Alvo de diversas transformações importantes ao longo da sua história e que o capacitaram, pouco a pouco, com os recursos técnicos que possui hoje em dia, o clarinete surgiu por volta de 1690, em Nuremberg, na Alemanha. Foi o *Chalumeau*⁹, designação dada ao instrumento simples e rústico de palheta que, ao ser aperfeiçoado por Denner¹⁰, deu origem ao clarinete. Tinha 6 a 8 orifícios.

Na época de Denner, tomava por vezes o nome de *caladrone*; devido à sonoridade extremamente grave para um instrumento do seu tamanho e que soava uma oitava inferior à flauta com o mesmo tamanho (Fig. 1).



Fig. 1 – Chalumeau¹¹

Na tentativa de melhorar e rentabilizar melhor aquele instrumento, Denner e os seus dois filhos fizeram experiências com duas chaves no chalumeau, para tentar descobrir o seu posicionamento correcto. Foi também objecto de estudo a maneira de pôr a palheta em vibração e após serem experimentadas como câmara de ressonância a

⁹ *Chalumeau* (fr.). O termo também é aplicado à charamela.

¹⁰ Denner, Johann Christoph (n. Leipzig, 1655; m. Nuremberg, 1707). Construtor de instrumentos e inventor do clarinete.

¹¹ (Cf. <http://www.instruments-de-musique.org/chalumeau-p1-42.html>)

boca e a câmara do instrumento¹², surgiu uma terceira hipótese que consistiu em associar a palheta a uma câmara sonora no interior do tubo: assim o instrumentista estava com os lábios em contacto directo com a palheta podendo controlá-la. É a boquilha que surge com a forma típica que ainda tem hoje¹³.



Fig. 2 – Câmara de ressonância e palheta.

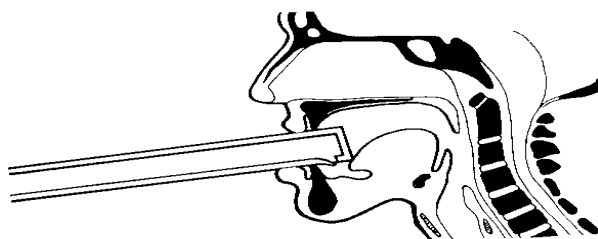


Fig. 3 – A boca como câmara de ressonância.

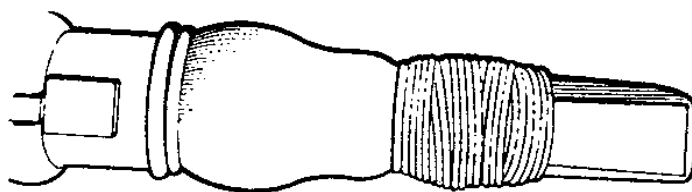


Fig. 4 – Boquilha.

¹² Cf. Fig. 2 e 3 (Brymer, 1979: 26).

¹³ Cf. Fig. 4 (Brymer, 1979: 31).



Fig. 5 – Extensão do chalumeau, na época de Denner¹⁴.

Graças à nova boquilha e às suas qualidades de ressonância, Denner pôde alargar a extensão aos agudos e, talvez pensando que a reacção do instrumento seria similar à do oboé ou da flauta (que oitavam), colocou-lhe uma chave no primeiro terço do tubo, chave essa que ainda hoje é a mais importante do instrumento¹⁵ e que, graças ao comportamento diferente do tubo cilíndrico, faz soar todas as fundamentais à duodécima, fazendo do clarinete um instrumento muito particular. A outra chave, das duas anunciadas, serviu para fazer soar o Lá e Sib de índice 3.

O *chalumeau* não evoluiu até se transformar no clarinete. O «chalumeau aperfeiçoado» por Denner em 1690 deu lugar à invenção engenhosa do clarinete, cerca de 1700 (Cf. Brymer, 1979: 27 e 28).

II. 1.2 – O Clarinete

Data de 1730 a primeira menção ao clarinete e a Denner, na obra de J.-S. Doppelmeyer, *Historische Nachricht von den Nürnbürgischen Mathematicis und Künstlern (1730)*, onde refere que «(...) No início deste século, [Denner] inventa (sic)(...)um novo tipo de chalumeau, o clarinete» (Cit. in Brymer, 1979: 28). Assim, a invenção de Denner é

¹⁴ Na época de Denner, a extensão do chalumeau era de nove notas (Brymer, 1979: 32).

¹⁵ Os clarinetes actuais têm na chave que divide o tubo em três partes, uma chaminé metálica que penetra quase até metade do tubo. Foi Denner e seus filhos que a inventaram. Sem ela a afinação estaria deveras comprometida e a execução a partir de certo momento seria impossível com a acumulação de água nesse orifício virado para baixo.

considerada como um simples melhoramento do *chalumeau* e só a meio do século XVIII é que o uso do clarinete se generalizou, como se pode constatar pelo facto de ser nessa altura que ganhou lugar na orquestra, completando o naipe das madeiras (Cf. Brymer, 1979: 27 e 28). Foi na orquestra de Mannheim, que o clarinete participou pela primeira vez de forma regular. « É quase certo que a partir de 1759, a orquestra de Mannheim empregou dois clarinetistas. Ambos tocando (...) clarinetes com três chaves(...)» (Cf. Brymer, 1979: 40). Apesar disso, só a partir de 1778 é que os clarinetistas passaram a sê-lo em exclusivo, já que antes tocavam também oboé (Cf. Brymer, 1979: 38, 39 e 40).



Fig. 6 – Clarinetes Séculos XVIII e XIX¹⁶.

O uso do clarinete começou realmente a desenvolver-se após a resolução de vários problemas técnicos, responsáveis por instabilidade

¹⁶ (Cf. Dangain, 1991 :10).

de intonação e inconsistência tímbrica. Por outro lado, os virtuosos clarinetistas também inspiraram compositores a escrever para este instrumento, bem como construtores a aumentarem o seu número de chaves, tornando-o mais ágil e consequentemente mais exequível em termos performativos¹⁷.

II. 2 – CONSTRUÇÃO E CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DO CLARINETE

II. 2.1 - O Clarinete de hoje

Actualmente, podem adquirir-se clarinetes evoluídos e muito bem construídos, o que permite deixar para segundo plano algumas preocupações que no passado obrigariam os instrumentistas a um esforço suplementar para corrigirem defeitos de intonação, afinação e outros. De facto, toda a agilidade, força expressiva e demais potencialidades deste instrumento são facilitadas pelo nível de construção. Existem clarinetes baratos, outros mais caros, tal como em qualquer dos outros instrumentos. No entanto, o preço não é o indicativo de que se possua o melhor clarinete para “colaborar” com o instrumentista. Todas as pessoas são diferentes e têm necessidades e gostos igualmente dispares. Se alguns clarinetistas profissionais recorrem a construtores artesanais que lhes fazem ou constroem um clarinete à medida, outros procuram nas diversas marcas o modelo com que mais se identificam ou que está ao seu alcance financeiro. Seja como for, existem clarinetes para fazer face a todo o tipo de exigências, sejam elas monetárias, técnicas ou mecânicas.

Apesar do timbre inconfundível deste instrumento, os clarinetistas, ou aspirantes a sê-lo, também podem optar por instrumentos cuja sonoridade resulte mais doce, mais centrada ou mais

¹⁷ Existem defensores de que algumas obras escritas para clarinete seriam mais facilmente exequíveis com os instrumentos da época, do que o são com o actual e complexo mecanismo de alavancas ou chaves.

aberta, mais clara ou escura, etc. No entanto, não reside só no instrumento a condição principal para as diferenças, motivo pelo qual é importante conhecer as suas características, saber como soa e como se comporta.

II. 2.2 – Características gerais

O clarinete é composto por cinco partes separáveis. São estas a boquilha, barrilete, troncos superior e inferior e campânula.

Apesar de se fabricarem em metal, plástico, misturas de pó de ébano e carbono, pau-rosa, bucho, pereira, etc., é em madeira de ébano que o clarinete se impôs por proporcionar uma maior fiabilidade higrométrica, bem como um equilíbrio e capacidades sonoras superiores.



Fig. 7 – Estojo duplo. Clarinetes Sib e Lá, quatro barriletes, boquilha e abraçadeiras.
As campânulas figuram montadas nos respectivos troncos inferiores.

Sendo basicamente um tubo cilíndrico com orifícios, é um sistema de alavancas que possibilita tapar e destapar alguns deles. Assim, as chaves, denominação dada às alavancas, sofreram e vão sofrendo alterações no sentido de dar maior capacidade e facilidade mecânica ao instrumentista, facto para o qual contribuíram muitos compositores

que fomentaram a criatividade e a capacidade dos fabricantes para inovarem e irem de encontro às necessidades e ideias dos virtuosos clarinetistas.

Cada vez mais o clarinete se presta, pela sua versatilidade, timbre, agilidade e capacidade de colorir ideias e impressões, a todos os tipos de música, sendo muito popular em praticamente todo o mundo. No entanto, as suas características gerais podem ser modificadas em função da escolha e utilização de diferentes tipos de materiais componentes, sejam eles a boquilha ou a simples palheta.

II. 2.3 – A boquilha

Fabricada em cristal, madeira, metal, plástico e outros tipos de compostos, a borracha endurecida ou ebonite é a mais utilizada e popular, devido à facilidade com que é possível trabalhar nela durante a sua construção e fabrico e também porque reage bem às diferenças atmosféricas (Fig. 8).

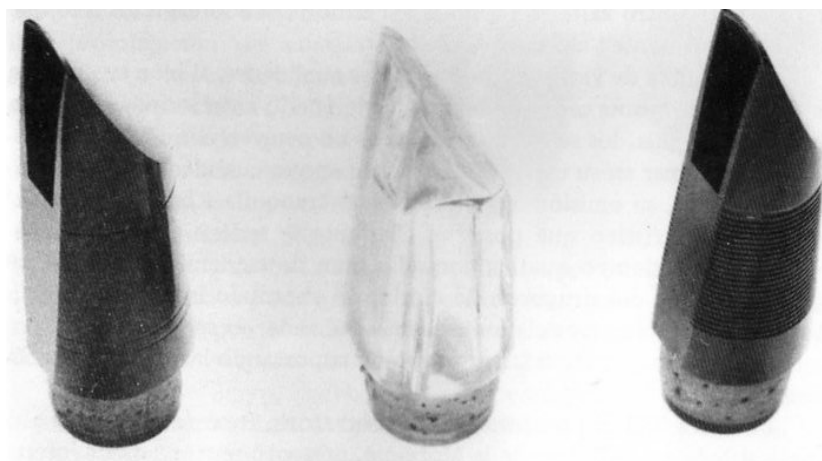


Fig. 8 – Diferentes boquilhas de clarinete.

Por estar em contacto com a boca, a boquilha é a primeira responsável pela qualidade e volume do som, afinação, emissão e articulação. A sua escolha é complexa e deverá ser feita com muito cuidado.

Existem no mercado diversas marcas e tipos de boquilhas; umas capazes de reproduzir sonoridades centradas e escuras, outras possibilitam sons amplos e mais brilhantes, maior ou menor facilidade de articulação e de nuances, etc. Deve ser escolhida em função do som que se crê ideal para o tipo de trabalho em que vai ser utilizada, na sua capacidade de ajudar a resolver problemas técnicos, como sejam os de articulação, igualdade de registos, projecção de som, afinação e equilíbrio do próprio instrumento. É importante se o clarinetista é uma criança, ou um adulto forte e com maxilares largos, ou se o que se pretende é facilidade de emissão, por exemplo, para a correcta eleição e necessidade provável de diferentes boquilhas. Um erro muito comum, é a utilização de uma boquilha igual à do professor, ou de um colega ou clarinetista que estimamos ou admiramos. Não é raro ver-se na mesma classe de determinado professor, mesmo no ensino superior, alunos que utilizam a mesma referência e marca de boquilha e até o mesmo número de palhetas¹⁸ dos seus professores, colegas ou outros instrumentistas que lhes sirvam de paradigma a seguir. No entanto, as características pessoais e fisionómicas são diferentes, esquecendo-se que o tipo de lábios, tamanho da boca e dos maxilares, configuração e posicionamento dos dentes, robustez física, etc., são pormenores a ter em conta na altura da eleição da boquilha mais recomendável e eficiente para cada diferente indivíduo. Outro facto a ter em conta é o da mudança de marca de clarinete, ou mesmo de modelo dentro da mesma marca, o que pode influenciar a escolha da boquilha, bem como o número da palheta. Assim, a escolha da boquilha deve ter em conta as características do instrumentista e do próprio instrumento, porque ao utilizar-se um clarinete diferente com a mesma boquilha, deparamos com alterações do tipo de pressão e quantidade de ar necessários para pôr toda a coluna de ar em vibração. Esse é o motivo devido ao qual se tem, por vezes, a sensação de palheta mais forte ou de que o instrumento está obstruído ou, por outro lado, a boquilha e palheta que

¹⁸ Número de palheta para significar o grau de dureza da mesma.

parecem não oferecer qualquer resistência à passagem do ar, resultando num tipo de sonoridade clara, aberta e por vezes agressiva ou estridente, longe do tipo de resultado sonoro que se quer para o clarinete.

Uma boquilha que ofereça resistência em demasia, obriga à crispação dos músculos faciais, cansando e afectando a performance, visto transmitir também essa crispação aos músculos do pescoço e braços e, conseqüentemente, afectando a velocidade e sincronia dos dedos¹⁹. Atentas e conhecedoras dessa realidade, as marcas fabricantes de boquilhas aconselham o número ou grau de dureza das palhetas a utilizar, nesta ou naquela diferente boquilha, para que se tire partido total da mesma. Os fabricantes informam também, que a utilização de palhetas não adequadas em grau de dureza, sejam elas fortes ou fracas em demasia, diminuem a vida da boquilha, devido ao tipo de batimentos e vibrações a que a sujeitam. Assim, é importante a escolha de uma boquilha que nos proporcione conforto a tocar, que facilite ou ajude em algum problema existente, como por exemplo a dificuldade de fazer *staccato*, ou uma sonoridade demasiado aberta ou agressiva. Também a afinação do clarinete é fortemente influenciada pela boquilha e existem no mercado boquilhas que elevam ou baixam o diapasão, oferecendo uma maior possibilidade e conforto de performance.

Por ser o motor do instrumento, é preferível uma boa boquilha com um clarinete mediano que o inverso. Uma má escolha resultará em dificuldades acrescidas por parte do instrumentista em se expressar, prejudicando-o e ampliando as suas dificuldades. Ao escolher uma boquilha deve ter-se uma ideia geral do que actualmente é oferecido aos clarinetistas, podendo-se optar por uma única marca de fabricantes ou fazendo uma pesquisa entre as possíveis de se encontrar e experimentar. Dentro do universo das disponíveis, é aconselhável fazer experiências tocando determinadas passagens em que sejam exigidas

¹⁹ O mesmo pode acontecer ao utilizar-se uma palheta dura ou forte em demasia para aquela boquilha.

dinâmicas, ter em conta a projecção ou direcção de som, a cor, articulação, *legato*, comodidade e tudo o que normalmente nos preocupe conseguir fazer com o clarinete e que dominemos ou não, tendo em conta que aquela importante peça ou parte do instrumento é para “ajudar” e não dificultar. A sonoridade demasiado luminosa, brilhante ou agressiva, pode ser atenuada com a boquilha certa. Também a articulação pode tornar-se mais clara e fácil, ou menos perceptível para quem necessite. O mesmo acontece ao escurecer o som e centrando-o, no caso de ser demasiado aberto. Também o tipo de composição musical e local de concerto, pode requerer uma escolha no sentido de uma maior projecção ou de uma sonoridade mais compacta e doce e que, apesar de resultar menos projectada, resulta perfeitamente em recitais mais íntimos realizados em espaços pequenos.

A escolha é muito pessoal e, para a sua selecção, por vezes, ou quase sempre, uma opinião exterior poderá ser muito útil. Não precisa de ser um clarinetista. Basta que se questione sobre determinadas características, como por exemplo; se a sonoridade parece mais clara ou escura, se a articulação é suficientemente perceptível, se é audível algum ruído em algum registo ou notas, se os diferentes registo soam homogéneos, se dá a impressão sonora e visual que o instrumentista está a precisar e a utilizar demasiada tensão ou esforço para produzir som, etc. É importante que o clarinetista se sinta confortável, que o esforço para emitir som não seja superior ao desejável, que não atrapalhe a flexibilidade e a execução, que corresponda às expectativas em termos do som imaginado e procurado, que possibilite dinâmicas e fácil escolha de palhetas²⁰.

²⁰ De facto, quando uma boquilha começa a perder propriedades, um dos primeiros sintomas é a dificuldade em se arranjar palheta que funcione. É nessa altura que se pensa em mudar de marca e número de palhetas e se desespera devido ao sentimento que se está a regredir ou a perder faculdades. No entanto, tudo se resolverá com a escolha de uma nova boquilha.

Na escolha de uma nova boquilha, é importante verificar se todas as partes estão perfeitamente simétricas, visto que, na sua maioria, são sujeitas a um acabamento manual na sua câmara ou parte interna. Deve olhar-se com atenção para as paredes e bordos da boquilha, à procura de assimetrias. Também há sinais que à partida revelam se irá ou não ser capaz de emitir sonoridade clara ou mais escura, quando se olha para o interior da câmara, mais propriamente para o tecto que se for plano tenderá a emitir sonoridade mais clara, ou metálica, até. Pelo contrário, com um tecto curvado ou escavado, o som é mais escuro. Se os bordos da boquilha são grossos, resultam num impedimento à vibração da palheta escurecendo o som também. O contrário faz com que ela funcione mais livremente alterando a sonoridade que resultará mais aberta e brilhante. Bordos finos ou mais largos²¹ resultam de forma diferente. No caso de serem finos dão intensidade, os mais grossos permitem uma maior vedação, flexibilidade e amplitude sonora ou som um pouco mais aberto.

O comprimento da base plana da boquilha, a chamada mesa, onde assenta a palheta, é importante, já que deverá ser perfeitamente plana e conservada assim. Essa mesa termina na ponta da boquilha com uma forma arredondada, normalmente feita manualmente e que é a abertura da boquilha (Fig. 9). Assim, para uma maior abertura deverá utilizar-se palheta mais fraca e, conseqüentemente palheta mais dura e forte para uma abertura menor.

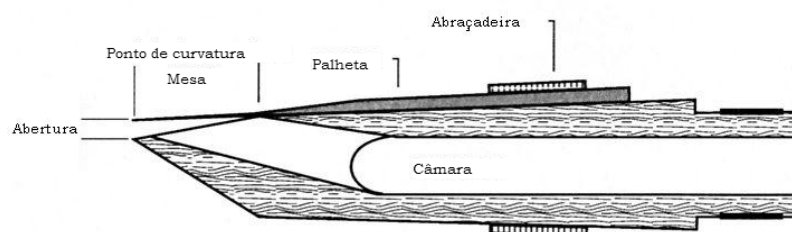


Fig. 9 – Corte de boquilha

²¹ Também chamados de guias.

A ebonite ressen-te-se das vibrações da palheta, da acidez da saliva, da forma como limpamos causando mais ou menos atrito no seu interior, polindo-o e alterando a sua forma. A exposição ao sol altera a flexibilidade do material, originando uma sonoridade mais suja e agressiva. As mudanças bruscas de temperatura dilatam ou simplesmente mexem com as formas da boquilha empenando-a e impedindo-a de fazer o seu trabalho convenientemente. No entanto, estes problemas são comuns a todas as boquilhas fabricadas em diferentes materiais, acrescentados de outros mais graves. O metal, além de reagir às diferenças de temperatura, emite uma sonoridade um pouco mais parecida com a do saxofone. A madeira, é muito susceptível de mudanças de comportamento, enquanto que o cristal, apesar de relativamente estável, resulta num tipo de sonoridade que por vezes se considera um pouco apagada e surda, e o tipo de características sonoras são similares em todos os clarinetistas, sejam eles iniciantes ou profissionais, demonstrando pouca facilidade ou flexibilidade em se personalizarem os resultados finais. No entanto, é tudo uma questão de opção, desde que se tenha em conta as características bucais do clarinetista, bem como a perfeita adequação da coluna de ar ao instrumento em causa, sem esquecer que deverá permitir a emissão fácil e timbre desejável (Cf. Grau, 1983: 108).

A necessária procura da simetria em toda a boquilha, não deverá excluir a ponta, onde forma uma pequena curva separando a palheta e dando a abertura por onde vai passar o ar. Essa curva, por ser geralmente feita à mão, é passível de diferenças que por si só originam que duas boquilhas à partida com as mesmas características resultem antagónicas ou no mínimo diferentes na sua resposta. Existem clarinetistas que alteram manualmente a curva da sua boquilha, ou o tecto, já que este sendo côncavo, plano ou convexo irá resultar em sonoridades diferentes. Apesar de normalmente se preferir os côncavos para a música erudita, o mais importante é que o tecto seja

perfeitamente regular, já que também é sujeito a um acabamento manual no seu local de fabrico ou origem (Fig. 10).

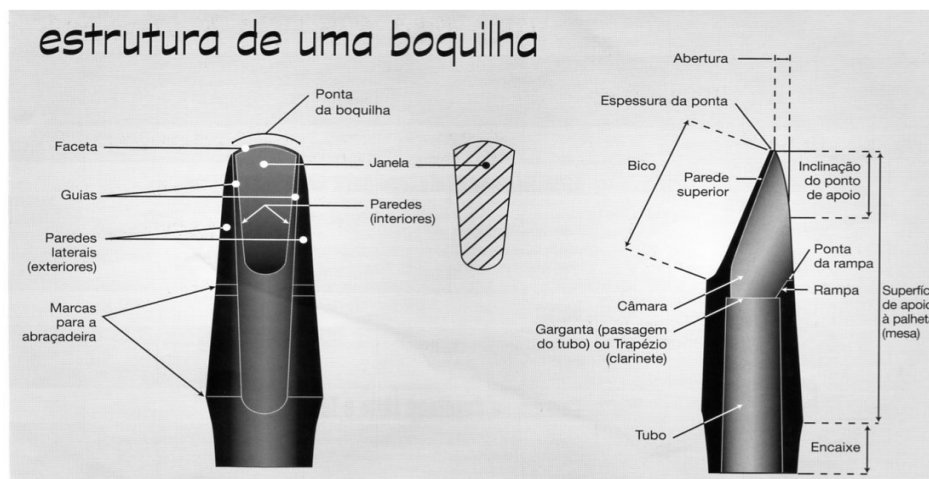


Fig. 10 – Boquilha. Elementos técnicos²².

O fluxo de ar não deve encontrar obstáculos durante o seu trajecto dentro da boquilha, motivo pelo qual esta deve ser lisa no seu interior. A boquilha de cristal é perfeitamente lisa, no entanto, apesar de ter muitos seguidores e ser a mais utilizada a seguir à borracha endurecida (ébonite), tem tendência a criar e manter alguma condensação, responsável por ruídos indesejáveis. A de metal, embora a sonoridade faça lembrar a do saxofone, é quente e doce. No entanto, pode ser um pouco pesada e perigosa para os dentes se utilizada com pouco cuidado (Cf. Brymer, 1979 :113 a 116).

A evolução da boquilha foi sempre de encontro às características ditadas pelos tempos. Os clarinetes não soaram sempre da mesma forma e as mudanças de boquilhas caminharam lado a lado com as das palhetas. As boquilhas antigas emitiam um som mais brilhante e forte (Cf. Grau, 1983 : 108). As actuais são capazes de produzir uma sonoridade mais redonda e limpa de agressividade e ruídos desnecessários. A boquilha “ideal” deverá permitir tocar da forma e com

²² Cf. Catálogo Vandoren, 2010: s.p.

a sonoridade que o instrumentista pretende e não com a ditada por ela mesma e pelas suas características. O trabalho de um clarinetista pressupõe a flexibilidade, versatilidade e polivalência para, quando necessário, emitir som adequadamente quente e profundo para Brahms e cavernoso por exemplo para Strauss, se assim o desejar. Pode-se também usar diferentes boquilhas, no entanto, qualquer ou quaisquer que elas sejam, devem permitir flexibilizar-se e transformar o som, seja para interpretar música francesa, alemã ou contemporânea, adaptando-se às concepções mais ou menos convencionadas para o efeito de som mais escuro para música alemã, por exemplo, e som mais claro para a de origem francesa. No entanto, é importante referir que a boquilha não dará de si o seu melhor, sem a devida e correcta conjugação com a palheta.

II. 2.3.1 – A palheta

A palheta é um pedaço de cana de bambu, sujeita a tratamento especial desde a sua plantação, cultivo, corte, armazenamento e secagem, até ao seu local de fabrico. É importante no clarinete, porque é a sua vibração que vai produzir som. Maioritariamente originária do sul de França, também é cultivada noutros países como Itália e Espanha.

A palheta deve estar perfeitamente encostada à mesa da boquilha, que por sua vez deverá ser perfeitamente plana. Assim, não deverá restar qualquer espaço entre elas que permita a entrada de humidade, saliva ou passagem de ar.

As exigências de uma boquilha ditam de alguma forma o grau de dureza da palheta que se vai utilizar, fazendo com que numa boquilha dita aberta uma palheta seja difícil ou mesmo impossível de tocar, enquanto que numa mais fechada essa mesma palheta poderá resultar débil ou fraca.

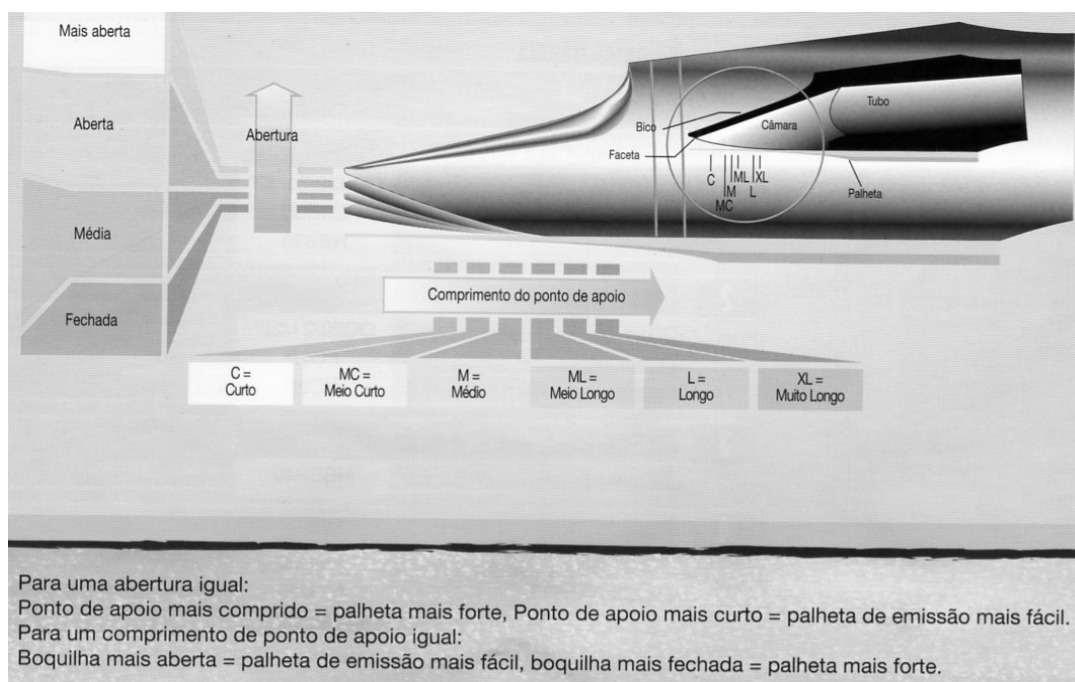


Fig. 11 – Boquilha: abertura²³.

A escolha das palhetas deverá ser feita em função da boquilha usada (Fig. 11). Sendo assim, a palheta é também um motor importante na emissão do som e sendo composta por cana é, por vezes, olhada como algo misterioso que hoje toca bem e amanhã está completamente diferente, com uma prestação irreconhecível, deixando sempre dúvidas e incertezas que preocupam os clarinetistas na hora de se apresentarem em palco. Apesar de na internet circularem ensinamentos e estratégias sobre como as arranjar, preparar, guardar e limpar, bem como existirem algumas opiniões expressas em livros e revistas ou em catálogos das próprias marcas, é facto que a maior parte dos clarinetistas ou se limitam a escolher as melhores e usar as piores para estudo individual, ou partem à descoberta, estragando-as e inutilizando-as na maior parte das vezes, com facas, lâminas e lixas, na tentativa de igualarem e melhorarem a palheta, tirando quantidades de cana impossível de repor posteriormente e deixando-a em défice naquele sítio, com o corte original completamente irregular, podendo instalar-se um ciclo de deformações que obrigarão a consequentes retoques dados

²³ Cf. Catálogo Vandoren, 2010: s.p.

pelo clarinetista, num jogo que conduzirá à total destruição da configuração do corte da palheta, tornando-a totalmente inútil e até enganadora, não tendo nada depois a ver com a boquilha, nem com a tensão exigida por esta.

A palheta vibra por toda ela, juntamente com o material onde está aposta. Se tiver deformações, os movimentos vibratórios serão alterados. É com as suas vibrações simples que o som é tornado audível e, por isso, é importante que seja perfeitamente simétrica nas suas medidas e que não sofra deformações. Se atentarmos ao facto de que é feita de cana de bambu e sujeita a respirar, absorver humidade ou perdê-la de forma irremediável, concluiremos facilmente que a sua qualidade dependerá da forma como é fabricada e acondicionada até chegar ao consumidor. Atentos a essa realidade, actualmente os fabricantes vendem-nas fechadas hermeticamente e higrometricamente controladas de forma a não se deformarem e oferecerem a garantia ao instrumentista que no acto de abrir e experimentar a palheta pela primeira vez ela estará nas melhores condições. Assim que expostas ao clima e humidade entram num ciclo de mudanças, sendo necessário que o clarinetista compreenda todo esse processo. As palhetas, desde que expostas ao ar pela primeira vez, ao saírem da sua embalagem, devem continuar a ser capazes de vibrar, a terem flexibilidade para voltarem sempre à sua posição natural quando estão a ser utilizadas e a manterem-se estáveis. Devido à sua natureza de cana mais ou menos esponjosa, contendo seiva nas suas fibras mais ou menos densas ou mais ou menos coesas, deixando passar ou depositar mais ou menos humidade que se cristalizará, reduzindo assim a sua flexibilidade, vibração e capacidade de voltar à posição inicial, bem como contribuir para a sua deformação, é muito importante manter o grau higrométrico estável e guardá-las devidamente em superfície plana. Também podem ser mantidas nas suas embalagens originais, normalmente de plástico ou de cartão, dentro de uma caixa numa gaveta ou armário, onde um higrómetro será útil para se visualizar o grau de humidade, mantendo-o estável entre os 45% e os 70%, no mínimo. Há marcas de palhetas que

definem um determinado grau higrométrico para a sua conservação e outro para a sua utilização imediata ou a prazo. Outras lançaram no mercado caixas ou porta-palhetas pensados para esse efeito, contendo materiais especiais para dar e tirar humidade, mantendo assim estável o grau higrométrico. No entanto, antes de abrir uma caixa de palhetas, desde que guardadas normalmente, nada é necessário fazer. Depois de abertas, deve-se preservar a forma e o grau de humidade. O higrómetro serve para visualizar o estado das palhetas, que deverão ser mudadas de local de repouso se aquele for instável. Pode-se acrescentar humidade com uma pequena esponja com um pouco de água num recipiente, ou diminuir simplesmente com algumas rodela de cenoura²⁴. No entanto, após sair da caixa e começar a ser utilizada, a palheta imediatamente se altera. Por isso, é importante manter a estabilidade das palhetas em utilização e que normalmente são transportadas no mesmo estojo do clarinete. Elas devem estar acomodadas de forma a se manterem perfeitamente planas para que não se deformem. Normalmente, guardam-se as palhetas no estojo do clarinete, mas é muito importante não ser junto dele, porque após a sua utilização este vai estar repleto de humidade que irá transitar e afectar as palhetas, devido à densidade e à própria natureza da cana que lhe permite chamar a si a humidade circundante. Por isso, tendo que se transportar as palhetas, será melhor que não fiquem em contacto com o clarinete, panos, limpadores, etc. Poderão ficar nalgum compartimento do estojo, juntamente com partituras ou melhor ainda, devidamente sós.

Para manter a sua estabilidade, ajuda que sejam rodadas no seu uso, porque se mantidas activas não se deformam tão rápido e a absorção de humidade é mais ou menos estável. A rodagem é muito

²⁴ Esta acção possibilita manter a estabilidade em termos de humidade porque a cana, na presença das rodela de cenoura, consegue equilibrar o seu grau higrométrico. Este procedimento é ensinado e defendido em cursos sobre palhetas e boquilhas, dirigidos pelo responsável da Vandoren, Jean Paul Gauvin, aos quais assistimos de forma activa.

importante, pois depende da forma como for feita, que teremos sempre disponíveis boas ou más palhetas. Assim, tocar com a mesma palheta, desde o início, durante demasiado tempo seguido, origina que toda a absorção de saliva e humidade se faça demasiado depressa e sem permitir episódios de acomodação das fibras ao seu conteúdo de seiva, saliva e cristais sólidos que entupirão as fibras, rasgando-as e estabilizando a palheta num estágio ainda precoce, com a consequente deformação. O procedimento correcto, é elegendo algumas palhetas, em função do estado do tempo, num número que tenha em conta que demora mais a uma palheta secar no inverno do que no verão. Assim, de verão, bastam 4 ou 5 palhetas e de inverno entre 8 ou 10, devendo-se rodar todas uns cinco minutos de cada vez e aumentando gradualmente o tempo de utilização até se sentir que não mudam muito e que se comportam de maneira mais ou menos estável. Isso acontecerá após cerca de uma semana ou dez dias. A partir daí, as palhetas podem ser utilizadas muito mais tempo, apesar de ser aconselhável a continuação da rodagem durante toda a vida das mesmas. Nesta altura, algumas de entre elas já se distanciaram e foram eleitas as melhores, enquanto as restantes serão utilizadas para estudo individual. No entanto, é muito importante que todas as transportadas no estojo estejam activas porque é a sua utilização que as mantêm saudáveis, caso contrário, deformarão ou desidratarão perdendo flexibilidade e outras propriedades relacionadas com a cristalização de humidade e impermeabilização por gordura ou sujidade.

As marcas de palhetas publicitam o seu fabrico, desde a plantação, corte e acondicionamento, mas cabe ao clarinetista saber seleccioná-las, pois delas dependerá também o seu sucesso performativo. A importância da boquilha e da palheta é tal que, por si só, podem transformar um clarinete muito bom num mau instrumento pelos resultados que apresenta. Nunca um bom clarinete dá de si tudo o que pode sem uma conjugação perfeita entre estas duas

identidades²⁵. Com palhetas e boquilhas desfasadas, a colocação, emissão, articulação, afinação e som, ficam totalmente comprometidos, bem como a qualidade e progressão da aprendizagem. Assim, é importante conhecer as palhetas, reconhecendo que são um organismo vivo, que respiram e trabalham ao mesmo tempo do músico.

A embocadura, ou seja: a forma como rodeamos a palheta/boquilha, muda muitas vezes, em função de diversas particularidades, nomeadamente físicas, psicológicas, climatéricas e geográficas. Muda após uma refeição, ou se estivermos tensos, tristes ou com frio, por exemplo. Também a saliva tem um papel importante, sendo responsável por um lado para a sua estabilização, quando entra pelas pequenas fibras e se cristaliza, juntando-se à seiva da própria palheta e, por outro, para o seu declínio através da sua acidez ou do efeito cortante dos cristais, na diminuição da capacidade da cana de vibrar e regressar ao ponto de partida. Também o estado do tempo, seja porque está a chover ou muito calor, ou a sala onde se toca estar quente ou fria, bem como a presença do ar condicionado ou até o oxigénio rarefeito, como em países muito altos, em relação ao nível do mar, e montanhosos, influencia a escolha da palheta, bem como a deformação que aparece por excesso de humidade seguida de secagem, ou esta última somente porque apanhou um pouco de sol. Outro factor mecânico tem a ver com a ligadura ou abraçadeira que, se mal utilizada, na sua função de segurar a palheta, também a poderá deformar. O ar condicionado ou simplesmente tocar-se ao ar livre, influencia a prestação da palheta, bem como tantas outras situações que nos deixam a pensar como as resolver, sendo a pior maneira, aquela em que se altera a forma ou espessura da palheta com a ajuda de objectos cortantes ou de lixas. De facto esta é uma questão complexa e apesar das inúmeras estratégias conhecidas, existem alguns

²⁵ Os alunos, especialmente quando se trata de crianças, quase sempre com alguma permissividade de quem ensina, deixam para segundo plano a escolha da palheta, bem como a sua manutenção.

procedimentos que realmente funcionam com a maioria das pessoas. Assim, ao abrir ou tomar contacto com uma palheta pela primeira vez, deve-se experimentar por alguns minutos, tocando e, de seguida, colocando um pouco de saliva ou água se preferirmos, na parte biselada da palheta, conforme a figura, soprando na sua base.

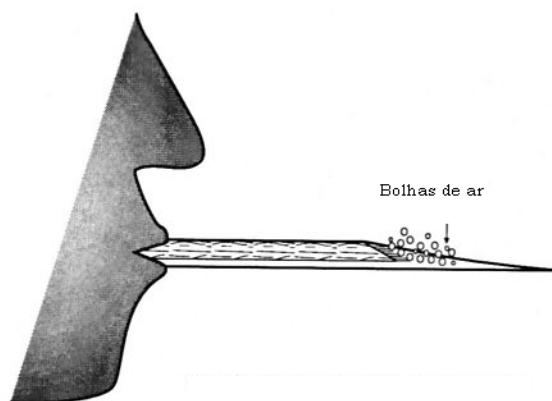


Fig. 12 – Ensaio de capilaridade

Quantas mais bolhas de ar se visualizarem, menos coesas são as fibras e, por consequência, menos densa é a palheta. Outra forma é visualizando à transparência os pequenos xilemas que constituem as fibras ocas por onde está a passar o ar que origina as bolhas, estes devem continuar o seu percurso até à ponta da palheta e serem equilibrados de ambos os lados da cana. Também o espaço entre eles se for grande, pode originar deformações e ondulações na ponta, dificultando o correcto funcionamento e adaptação à boquilha.

Apesar de tudo o que teoricamente se apreciar numa palheta, o melhor banco de ensaios é o próprio instrumento e se esta se revela ser pouco densa, pode-se contar que se vai empapar muito rapidamente de saliva. Assim, o tempo diário de rodagem deverá ser menor. Com a rodagem, a palheta acaba por absorver e maturar na humidade a que vai estando sujeita e, se o processo for progressivo, adapta-se sem quebrar os xilemas, deformar-se irremediavelmente e sem perder muita da sua flexibilidade. Aliás, não é rara a palheta que à partida parecia má, vir a revelar-se uma boa e durável palheta, pela estabilidade que

oferece e propriedades interessantes para a produção dos mais variados efeitos. A palheta, não deve nunca ser um obstáculo à interpretação.

Está estudado que a palheta reflecte alterações nos graves, médios e agudos, em função do local onde seja manipulada. Assim, com intenção de a equilibrar, a manipulação em algum destes locais irá alterar, e provavelmente de forma irremediável, a prestação da palheta nesses registos e não só.

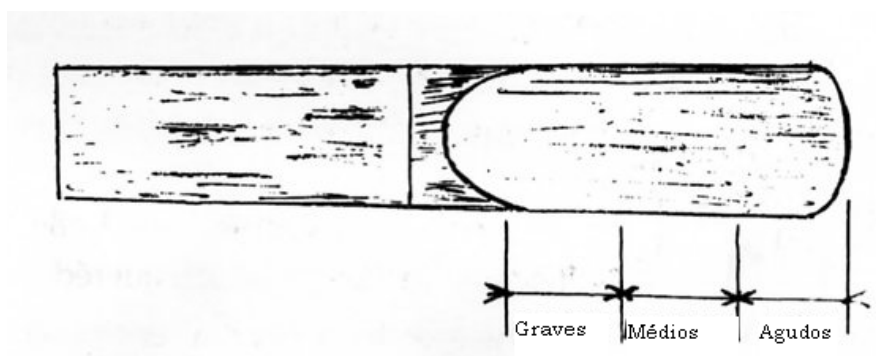


Fig. 13 – Diferentes zonas de vibração

Existem várias teorias sobre a forma de corrigir as palhetas, algumas a contradizer-se e a jurar que funcionam, outras repletas de mística e poesia. No entanto, conversando com alguns dos melhores solistas internacionais, acabamos por verificar que a correcção das palhetas está longe de ser um hábito e, quando corrigidas, são simplesmente com retoques mínimos de igualização e o mais provável é serem usadas posteriormente somente para estudo. Pode-se alterar uma palheta para tentar melhorá-la tirando somente um pouco de pó por toda ela, de forma homogênea, ou lixando a sua ponta ou a base, ou até fazer como os músicos de *jazz* americanos, que com uma navalha fazem pequenos riscos nas diversas partes da palheta, enfraquecendo ou anulando este ou aquele xilema²⁶. Seja qual for a estratégia, os

²⁶ Howard Klug, clarinetista americano e solista internacional, ensina esta técnica nas suas aulas. Acrescenta também um pequeno ponto ou orifício, justamente no ponto 2 da figura 14, zona do “coração” da palheta, sem a trespassar, resultando num

resultados são sempre muito complexos e por vezes imprevisíveis, como o é o estado e resposta dessa mesma palheta ao outro dia, ou num local diferente, após mudanças climáticas, por mínimas que sejam. Contudo, se for mesmo necessário experimentar a possibilidade de se alterar uma palheta para funcionar “hoje” e “agora”, um pequeno retoque de certeza que mudará alguma coisa, sendo a incógnita do resultado avaliado à posterior.

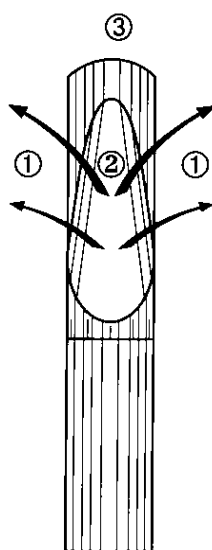


Fig. 14 – Direcção e zonas de retoque

Assim sendo, massajando com uma lixa muito fininha, ou seja, daquelas que mal sentimos na nossa pele o seu poder abrasivo²⁷, na zona 1, conforme a figura, levantando muito pouco pó de cada vez, pode-se retocar as chamadas asas²⁸. Há quem faça esta operação se à transparência ou soprando de um dos lados da boquilha de cada vez,

aumento de flexibilidade ao tocar, maior facilidade de emissão e perda de dureza da palheta que reage como ficando menos forte.

²⁷ As chamadas “lixas de água” servem perfeitamente, embora antes do seu uso na palheta, se devam “gastar” um pouco, esfregando literalmente um pedaço contra o outro. É importante referir que quanto maior for o número anunciado na lixa, mais fina ela é.

²⁸ Zonas laterais do extremo mais fino da palheta.

ou ainda se, com a boquilha e palheta colocada, aspirando pela parte traseira da boquilha as asas da palheta vibrarem de forma diferente ou assimétrica. No entanto, é no clarinete que se sente o equilíbrio da palheta e, independentemente de tudo o mais, poder-se-á fazer alguma alteração se a palheta estiver estabilizada, isto é: se já passou o período de rodagem, e se revela como sendo e continuando demasiado forte. Sendo assim, pode massajar-se a zona 1 em direcção à ponta. Se continuar forte, massaja-se o ponto 2, a chamada zona do coração, interdita de mexer por muitos teóricos, visto quebrar a resistência da palheta. Deve fazer-se respeitando a forma original da palheta, sempre do meio para cima e para os lados, tal como na figura. O ponto 3 é aquele em que se pode cortar um pouco uma palheta branda, ou até, com uma lâmina de barbear, levantar um pouco de pó de cada vez, facilitando assim a articulação. É importante fazer todas estas operações com a palheta fora da boquilha para não a estragar e usar para o efeito uma superfície plana, como um vidro, por exemplo. Na figura nº 15 pode ver-se a zona a) que influencia a dureza do sopro, ou seja, quando a palheta está forte e a emissão é difícil. A dureza de fecho na letra b) que se refere à capacidade maior ou menor que a palheta tem para voltar à sua posição inicial quando posta em vibração e a zona de timbre, com a letra c) que corresponde ao local de manuseamento que altera o timbre²⁹.

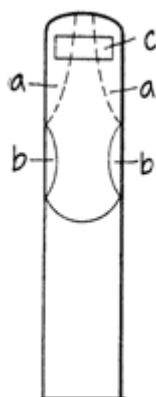


Fig. 15 – Diferentes zonas de retoque.

²⁹ Cf. Fig. 15 (Brymer, 1979: 120).

Todas as alterações por mínimas que sejam, alteram sempre a prestação da palheta sob vários aspectos, no entanto, o mais importante para o bom funcionamento de uma palheta é a qualidade da cana, o período de rodagem, a sua conservação e a correcta conjugação com a boquilha.

Por vezes, os alunos de clarinete, na busca de um som que elegeram através da audição de outro clarinetista, iniciam um trajecto doloroso de tocar com palhetas muito fortes, na tentativa de emitirem “um grande som”³⁰. Por conseguinte, aparecem com lábios cortados pelos dentes, com dores musculares e de cabeça, anomalias nos dentes, hérnias, cansaço excessivo, dificuldades técnicas pela crispação dos músculos da boca, do pescoço, garganta, língua, braços e dedos. É certo que a sonoridade aparece mais escura, no entanto carece de harmónicos e a articulação é menos perceptível, as dinâmicas tornam-se difíceis ou impossíveis e a sonoridade aparece suja, especialmente nas notas graves e *piano*. Não é raro ver-se e ouvir-se um clarinetista tocar assim, com o objectivo de imitar a sonoridade dos clarinetes sistema alemão, mais quentes e centrados. Esta missão impossível renega a importância da sonoridade do sistema francês, cuja identidade está bem definida e defendida com igual ênfase. Assim, cada sistema tem características próprias e vale por si mesmo, oferecendo cada um o que tem de melhor e de pior. Pode-se obter um som mais vocal, ou mais relaxado, simplesmente reduzindo a pressão dos lábios e sustentando firmemente a coluna de ar, não necessitando de um suporte muito forte do diafragma, e alargando a cavidade oral. A mudança de sonoridade, para se identificar com diferentes escolas ou compositores é possível com o material normal, ou seja, aquele que usamos habitualmente, escolhido de forma ao clarinete ser controlado pelo músico e não o contrário. De qualquer das formas é bom de notar que não há dois clarinetistas que tenham a mesma sonoridade, independentemente de tudo o que fizerem para o conseguir. O som resulta da vibração da coluna de ar e não do clarinete em si, embora o tipo de som e a sua

³⁰ Este facto acarreta, muitas das vezes, consequências a nível físico e psicológico.

altura dependam da forma, das proporções e do comprimento da coluna que é cilíndrica em quase todo o seu comprimento. A produção de som é originada pelo sopro do instrumentista, que excita o ar ou a coluna de ar melhor dizendo, sendo a palheta a responsável já que, em termos científicos, funciona como uma simples válvula que abre e fecha, cortando e restabelecendo a alimentação da coluna de ar. Ao vibrar, fecha-se bruscamente, voltando sempre à posição natural, dependendo a velocidade desse processo, da forma e do tamanho do tubo a que está aplicada (Cf. Brymer, 1979: 69). A duração durante o fecho da palheta é importante e é o lábio inferior do instrumentista que influencia a velocidade com que a palheta se fecha e abre, originando o tipo de sonoridade escolhida pelo músico. Resulta em sons brilhantes uma maior tensão dos lábios, em consequência do ciclo de abertura acontecer mais rápido. Pelo contrário, um certo relaxamento labial, resulta em som mais profundo ou doce, devido ao ciclo de abertura/fecho, ser mais calmo e vagaroso.

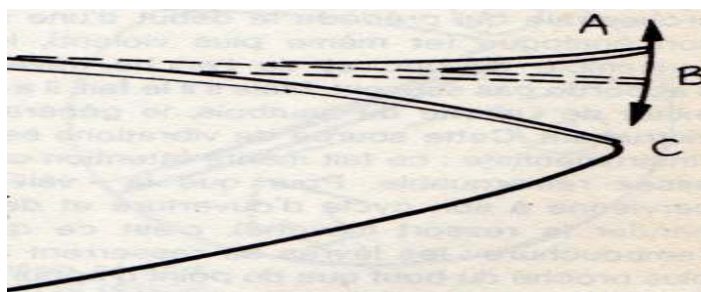


Fig. 16 – A vibração da palheta.

Assim, a diferença de som entre dois instrumentistas, com uma palheta e material semelhante, pode ser explicado pela simples diferença de pressão dos lábios, ao controlar a palheta.

II. 2.3.2 – A abraçadeira

A boquilha e a palheta devem formar um todo harmonioso, cabendo à abraçadeira mantê-los unidos.

Foi a partir de 1815 que Iwan Müller substituiu o cordel, até então usado, por uma abraçadeira em metal (Cf. Grau, 1983: 123). Actualmente, existem em plástico, couro, cordel, tripa, etc., sendo que o metal é o mais usado. As abraçadeiras de metal, com um ou dois parafusos, permite modificar o comportamento da palheta se apertarmos mais ou menos um deles. Com dois parafusos poderemos alterar a prestação de uma palheta, facto impossível numa abraçadeira de um só parafuso, apesar de mesmo nestas a sua colocação mais chegada ou mais afastada da ponta da boquilha, resultar numa abertura maior ou menor da palheta, o que servirá para determinados fins como por exemplo melhorar a articulação, emissão ou aproveitar melhor uma palheta difícil.

Durante muito tempo usaram-se os parafusos da abraçadeira somente a apertar virados para baixo da boquilha e, talvez por inspiração dos músicos de *jazz*, actualmente também se usam a apertar por cima. Há até quem argumente que assim a emissão é mais fácil, apesar de que em todos os tipos de abraçadeiras se podem tirar conclusões diferentes. No entanto, funcionando para segurar a palheta sem a danificar, o que lhe alteraria a capacidade de vibrar de uma forma equilibrada, a abraçadeira representa um motivo para exploração e resolução de problemas, alguns deles, senão a maioria, completamente místicos e psicológicos, em que a simples sugestão visual do material usado poderá corresponder a um tipo de sonoridade e articulação diferente, por parte do clarinetista. Na prática a abraçadeira poderá influenciar de facto a sonoridade, a articulação, a emissão, ajudar a centrar ou a abrir o som, bem como melhorar ou piorar a mecânica da palheta e da boquilha. No entanto, a influência comercial, as novidades, o *marketing*, etc., motivam a escolha do tipo de abraçadeira e, com argumentos mais ou menos convincentes, rodeiam-na de propriedades e faculdades que efectivamente não têm. A cor e o material de que é feita têm efeitos psicológicos. Assim, desde a utilização de banho de ouro ou prata, utilização de couro negro ou castanho, etc. são anunciadas prestações mais “escuras”, “centradas”,

som “redondo e profundo”, articulação fácil e “redonda”, bem como outras propriedades ou qualidades que nos fazem concluir que o melhor é experimentar, ouvir e decidir se o resultado desta ou daquela abraçadeira corresponde ao que se procura, não perdendo de vista que a principal função da abraçadeira é segurar a palheta à boquilha, mantendo-as bem juntas (Fig. 17).



Fig. 17 – Algumas abraçadeiras diferentes.

É importante lembrar que a abraçadeira não deve ferir, quebrar, torcer ou de qualquer outra forma alterar ou prejudicar a harmonia natural da cana e dos seus respectivos xilemas, sob pena de lhe diminuir propriedades. A abraçadeira deve segurar a palheta firmemente, sem a empenar ou torcer, ou de qualquer outra forma ferir as suas fibras, e não deixando passar ar nem saliva entre ela e a mesa da boquilha.

II. 2.4 – O barrilete

Esta pequena parte do clarinete é de facto grande se atentarmos à sua importância. É um prolongamento da boquilha e ligação com o corpo ou tronco superior. Existem de vários tamanhos e formatos e, tal como o clarinete, pode ser em metal, plástico, ebonite, madeira, etc. Quanto ao formato exterior, existem quase direitos, ou em forma de pipa, sendo esta mais ou menos acentuada. Por outro lado, a sua forma interior é cilíndrica, tendo muita influência na cor sonora e afinação, tal como a densidade do material e a espessura. A estabilidade em termos de diapasão é mais credível em barriletes de madeira. No entanto, estes

tardam a estabilizar em condições óptimas de funcionamento, vulgo “aquecer”, precisando de 15 a 30 minutos para ficarem no ponto estável. Outros materiais como ebonite ou plástico, por exemplo, tendem a subir a afinação demasiado depressa e têm dificuldade em a estabilizar no mesmo ponto. Além disso, o timbre é mais claro e brilhante, apesar da emissão mais fácil.

É muito importante a escolha do barrilete, visto influenciar a qualidade sonora, a afinação, a emissão e o equilíbrio de todo o clarinete. Juntamente com a boquilha, representam o motor do clarinete, em que a boquilha é a fonte de energia e o barrilete uma espécie de controlador da mesma (Fig. 18).



Fig. 18 – Barriletes em madeira.

Os clarinetes antigos não possuíam barriletes. Tinham uma boquilha maior ou o tronco superior alongado (Cf. Brymer, 1979: 122). Actualmente, os barriletes estão calculados para servirem uma determinada afinação, num determinado diapasão. Assim, ao diminuir-se ou aumentar-se o seu tamanho, eleva-se ou baixa-se, respectivamente, essa mesma afinação. Este acto tem consequências que são sentidas em todo o clarinete, com mais incidência nas

chamadas notas de garganta³¹. O barrilete em plástico proporciona uma sonoridade fácil, clara, aberta e algo brilhante, além de ser mais susceptível à acção da temperatura. Por outro lado, os fabricados em madeira resultam numa sonoridade mais escura, centrada, articulação mais doce e são muito mais estáveis, não reagindo com a mesma facilidade à temperatura ambiente, ao calor e à humidade do sopro do instrumentista.

II. 2.5 – O tronco

Dividido em duas partes na maioria das vezes³², os denominados corpos superior e inferior, constituem o tronco do clarinete. Este é cilíndrico e contém em si orifícios a tapar e a destapar, encurtando ou aumentando o tamanho de tubo em utilização. Constituindo a maior área do clarinete, e onde estão apostas as chaves, é nele que deve residir o maior cuidado com a limpeza e com as mudanças bruscas de temperatura. De facto, tendo esses cuidados, durante o seu uso e mais ainda antes de o guardar na mala ou estojo, evita-se que apareçam fissuras que, se não tratadas, alteram completamente o funcionamento do instrumento. O sistema de chaves que o serve³³ funciona como sistema de alavancas, possibilitando uma maior extensão do posicionamento dos orifícios no tubo e que seriam impossíveis de tapar/destapar simplesmente com as pontas dos dedos, tal como

³¹ Ver Cap. II.4.4.2

³² Os clarinetes mais agudos são construídos, normalmente, com o tronco numa só peça.

³³ Sistemas existentes e mais comumente utilizados: Albert, com 13 chaves e 2-4 anilhas, utilizado principalmente no leste europeu, em bandas de jazz, em especial no sul dos Estados Unidos e é o preferido pelos clarinetistas de música Klezmer. Oehler, com 22 chaves e 5 anilhas utilizado na Alemanha e Áustria e o sistema Boehm, o mais usado, com 16 ou 17 chaves e 6-7 anilhas (Cf. Brymer, 1979: 50 a 65. Cf. Grau, 1983: 32 a 62. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Clarinete#cite_note-evolu.C3.A7.C3.A3o-0, acedido em 8-6-2001).

acontecia no *chalumeau* e acontece ainda na flauta de bisel, por exemplo.

Cada orifício servido por uma chave, tem uma sapatilha que pretende funcionar como substituto dos dedos do instrumentista, para o taparem ou destaparem. Essas mesmas sapatilhas, também devem ser cuidadosamente secas usando, por exemplo, papel de tabaco, a chamada mortalha, tendo o cuidado de não se deixar resíduos que afectariam a necessária vedação do clarinete.

O facto do clarinete estar dividido em diferentes partes (cinco), implica uma maior facilidade na limpeza, desmontagem de chaves, acomodação num estojo de menor tamanho, substituição de partes, como por exemplo do barrilete ou de um dos corpos que rache ou apresente fissura. Estes são os aspectos positivos, os negativos têm a ver com características acústicas que poderão ser diminuídas ou alteradas quando a coluna de ar sofre algum tipo de interferência, como é o caso de alguma fuga de ar nas junções, através das cortiças, ou quando existe movimento indesejável entre as peças. Também o facto de as diversas partes não encaixarem harmoniosamente pode causar turbulência na coluna de ar, totalmente dispensável para o instrumentista.

Ao escolher-se um clarinete, deverá ter-se em conta que o facto da madeira ser mais ou menos densa, influencia a sonoridade. Assim, um bom clarinete é aquele cuja densidade e coesão das suas fibras se faz sentir de forma homogênea por todo o seu tronco. No caso de densidades diferentes, ou muito diferentes nos dois corpos, o inferior e o superior, o instrumento reagirá também de maneira diferente ao grau higrométrico e à temperatura, apresentando-se e resultando instável e desequilibrado na sua prestação. Devido à madeira reagir à humidade e temperatura, as fibras são sujeitas a movimentações, bem como se enchem de humidade que ao cristalizar quebra o tecido, originando fissuras tão conhecidas e temidas pelos instrumentistas. No entanto, existem clarinetistas que estimulando o clarinete, limpando-o, oleando-o e

protegendo-o de mudanças bruscas de temperatura, acabam por ver o seu clarinete a rachar e tantas vezes de forma irremediável. Outros têm pouco ou nenhum cuidado e os seus instrumentos permanecem intactos. A explicação está na capacidade da madeira utilizada para aquele instrumento e que terá ou não flexibilidade e capacidade de deixar circular a humidade a que está sujeito, sem deixar que esta se acomode no seu interior entupindo as fibras, desidratando-as e sobrepondo-se à acção da sua seiva natural, não deixando que o instrumento respire e que se recomponha, acabando por conduzir a um estado de extrema pressão interior e deformação da madeira até esta atingir o seu limite de elasticidade.

Durante o crescimento da árvore, a madeira de ébano contém a sua seiva e óleos naturais que a hidratam e conservam saudáveis, motivo pelo qual, as mudanças climáticas não a afectam mais do que ela permite. Contudo, logo que a madeira é cortada e a sua produção e circulação de seivas e óleos naturais é paralisada, começa um novo ciclo em que a estrutura celular deixa de ser preservada. No entanto, existem móveis ou outros objectos feitos de ébano e que nunca racharam nem quebraram, conservando-se intactos. Sendo assim, pode concluir-se que factores exteriores e que interagem com a madeira, serão também responsáveis pelo comportamento desta. Assim, se atentarmos ao facto de que um clarinete está sujeito a vibrações, à saliva e mudanças bruscas de temperatura, torções de montagem e desmontagem das suas partes, horas a tocar com a consequente acção de humidade e calor do ar soprado em contraste com a temperatura do seu exterior, restos de açúcares e cafeína, ácidos vários, tabaco, etc., percebemos que a protecção natural da madeira, fornecida pelos seus óleos naturais, acaba por desaparecer, deixando-a à mercê de toda a humidade que passa a ser parte integrante do interior das suas fibras. A solução, por vezes, pode passar por olear o interior do clarinete com óleo apropriado e à venda para esse efeito ou organizar e disciplinar o uso e manutenção, tocando pouco de cada vez no início de se adquirir um clarinete, fazendo uma rotação progressiva até se perceber que as

humidades circulam pela madeira, mas sempre sem a encharcar e entupir. Dessa forma, o clarinete “amadurece” enquanto lhe damos oportunidade de continuar a respirar e a ter flexibilidade suficiente para expulsar a humidade que naturalmente retém. Após estabilizar e ganhar a capacidade de absorver e libertar-se da humidade excessiva, é pouco provável que um clarinete quebre as suas fibras, que rache e que perca a sua capacidade e elasticidade natural da madeira. No entanto, não é raro ver-se um instrumento alterar-se notando-se que é difícil ou impossível naquela hora desmontá-lo, devido a ter absorvido humidade em demasia e ter inchado. Isto acontece com o barrilete, por exemplo, devido às diferenças de densidade e de capacidade de absorver mais ou menos humidade. Nesse caso, por vezes, o clarinete está a percorrer um percurso de mudanças que o pode conduzir a um desequilíbrio no seu todo e que vai afectar a sua afinação, ressonância e mecânica, visto que a madeira ao mexer cria e aumenta folgas nas chaves que prejudicam a sua velocidade e a vedação das sapatilhas.

É importante referir que o acto de se olear o interior do clarinete pode ter um efeito de impermeabilização que impede a humidade de entrar, mas também de sair, contribuindo assim para piorar a situação. Por outro lado, se o óleo usado não for adequado pode alterar as medidas do interior do clarinete alterando-o. Por esse motivo, o acto de olear, pode ser feito também pelo exterior do instrumento. No entanto, deve-se ter em conta que a gordura é passível de funcionar como atracção de sujidade, pó e fonte de maus cheiros que resultam musicalmente pouco inspiradores.

Tal como nas palhetas, o acto de rodagem progressiva do clarinete é altamente recomendável, bem como evitar mudanças bruscas de temperatura, de proximidade com o quente ou o frio e sobretudo nunca o deixar dentro de um carro onde as temperaturas atingem por vezes valores inacreditáveis. Cuidado quando começamos a ter dificuldades em o desmontar: o clarinete está a precisar de respirar e de atenção redobrada.

II. 2.6 – A campânula

Talvez por estar montada no final do clarinete, ou não ter chaves, a campânula é, por vezes, mal valorizada. Por analogia com o barrilete, esta peça é influenciada pela densidade do material em que é feito. Os de madeira resultam melhor em termos de colorido sonoro, havendo uma grande variedade de escolhas no mercado. A sua forma influencia a projecção sonora do clarinete e é responsável pelo reforço de pelo menos as últimas três notas do clarinete, bem como da sua afinação se o tirarmos um pouco. Também as duodécimas soam melhor, ou não, em função da campânula utilizada, resultando daí a sua qualidade e pureza. Uma campânula densa, embora resulte um pouco mais pesada, dá maior estabilidade ao som. O barrilete e a campânula, em termos de densidade e peso, funcionam como estabilizadores da totalidade do instrumento e das suas vibrações, por estarem nos extremos do clarinete. É aconselhável e uma excelente ideia, experimentar várias campânulas, bem como barriletes. Um facto curioso e que tem a ver com a densidade da madeira e a maior ou menor coesão das suas fibras, é que tanto no barrilete como na campânula, são detectadas diferenças do colorido do som, bem como de intonação, simplesmente se as rodarmos, posicionando-as à vez com a marca de referência para um dos lados ou ao contrário. Este é mais um reforço à importância destes elementos constitutivos do clarinete.

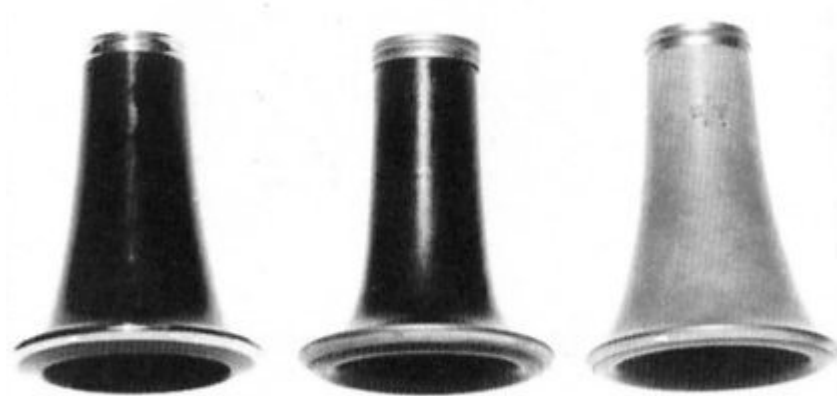


Fig. 19 – Campânulas.

II. 2.7 – Chaves e anilhas

As chaves são peças metálicas, fabricadas em níquel e latão, com um banho de níquel, prata ou ouro. No final de todo o processo de fabrico são bastante resistentes e a sua história está relacionada directamente com a história e evolução do clarinete. Em termos tácteis, as chaves cromadas são muito agradáveis. No entanto, no caso de uma chave se dobrar ou empenar, há sempre a possibilidade de estalar esse mesmo banho. Assim, é o ouro e a prata que são os mais utilizados nos clarinetes profissionais, sendo a prata normalmente a mais usual. Cada uma delas representa o prolongamento dos dedos do clarinetista e sem elas o clarinete voltaria às suas origens. Assim, na impossibilidade do instrumentista chegar a todos os orifícios ou tapar/destapar mais do que um ao mesmo tempo e só com um dedo, as chaves são um factor crucial que permitem a agilidade que o clarinete tem hoje. São um sistema de alavancas que ajudados e controlados por agulhas e molas têm alguma autonomia, apesar de serem os dedos os seus principais motores.

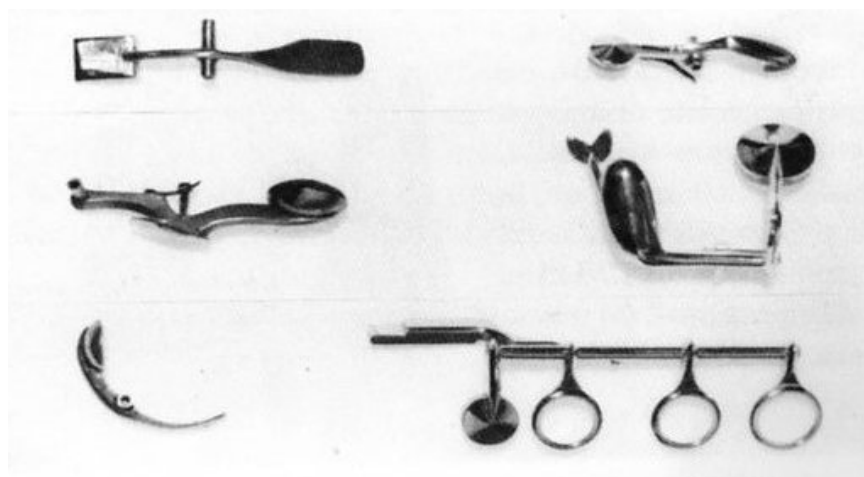


Fig. 20 – Algumas e diferentes chaves de clarinete.

É muito importante que o instrumentista disponha de chaves que não o obriguem a um esforço anti-natural para as manipular. De facto, há que evitar todo e qualquer constrangimento e crispação dos dedos

que iria repercutir-se na *performance* mecânica. Por esse motivo, é nas chaves que incide quase todo o trabalho desenvolvido pelos técnicos de instrumentos, personagens importantes e que convém ter sempre por perto.

II. 2.7.1 – Cortiças

As chaves, movimentando-se em razão das necessidades, com mais ou menos força ou velocidade, precisam de amortecedores que inibam o efeito percussivo e também que as limitem no curso de abre/fecha. Assim, os fabricantes utilizam materiais como os feltros, cabedais, cortiças e afins, que além de servirem para que todas as chaves funcionem sem folgas nem ruídos, se elevem somente o necessário e possam relacionar o seu funcionamento de forma harmoniosa e sem interferirem entre si, têm de ter espessuras e tamanhos que devidamente calculados resultam em chaves e sapatilhas que vedarão melhor ou pior, afectando a intonação do instrumento, afinação e equilíbrio geral.



Fig. 21 – Utilização da cortiça nas junções do clarinete.

Dependendo da sua função, a cortiça é também utilizada nas diversas junções de cada parte que constitui o clarinete, mantendo-as estanques e sem se movimentarem, sendo digno de realce o facto de que apesar de fabricados e montados no estrangeiro, os clarinetes usam cortiça oriunda de Portugal, devido à sua qualidade superior.

II. 2.7.2 – Sapatilhas

Algumas sapatilhas do clarinete, normalmente usadas em alguns dos orifícios mais pequenos e passíveis de maior acumulação de humidade são em cortiça. Outros materiais são usados, desde a pele natural a imitações sintéticas, plásticos e outros materiais que artificialmente pretendem ser substitutos da ponta dos dedos.

As chaves seriam inúteis sem as sapatilhas e a função de vedar bem os orifícios é uma condição que se não for respeitada, compromete a intonação, afinação, ressonância e, em suma, todo o equilíbrio do instrumento. Normalmente, os fabricantes de clarinetes montam-nos com determinados tipos de sapatilhas, tendo em vista propósitos acústicos, ou somente económicos. Há sapatilhas para vários preços e graus de durabilidade e eficiência. No entanto, para um clarinetista atento, a escolha das sapatilhas deverá ser um pormenor a ter em conta, visto poderem afectar a digitação, a mecânica do clarinete e consequentemente a velocidade de resposta. Afectam também a sonoridade, afinação e ressonância do instrumento, sendo que com diferentes tipos de sapatilhas, o comportamento de um clarinete pode mudar drasticamente, afectando até a sua identidade. Sapatilhas de material mais rijo, por exemplo as de couro natural, podem exigir um determinado grau de força para que selem bem os orifícios, obrigando a alguma crisão dos dedos e, consequentemente, afectando a mecânica e velocidade de execução. Por outro lado, em termos acústicos pode resultar em sonoridade mais quente, centrada e escura. Sapatilhas de material sintético, como as contendo *gorotex*, ou as de plástico, ou mesmo as de cortiça, podem possibilitar respostas mais

directas, som mais rico em harmônicos, mais claro e mais projectado. Quaisquer que sejam as sapatilhas que se usem, interessa a sua eficiência enquanto “terminações dos dedos”, vedando rapidamente e sem ruído os orifícios. Além disso, a resposta acústica deve ir de encontro aos anseios e aspirações do clarinetista, ajudando-o a esquecer que elas existem, preocupando-se com a sua *performance* e interpretação musical. No entanto, a sujeição das sapatilhas à humidade exterior, bem como à provocada pelo instrumentista, é também factor importante na hora da escolha ou renovação total das sapatilhas do clarinete.

II. 2.7.3 – Pivôs, parafusos e molas

A mecânica do clarinete também é afectada pelos parafusos que seguram as chaves aos pivôs e em especial pelas molas. São estas que exercendo mais ou menos força, garantem a selagem ou vedação dos orifícios, comprimindo as sapatilhas com a força certa. Também servem para abrir chaves, cabendo-lhes o papel de contrariar o seu efeito de alavanca no sentido certo, isto é: abrindo-as ou fechando-as, aquando da sua utilização³⁴.



Fig. 22 – Mola plana e de agulha.

³⁴ Molas muito fortes ou fracas, ou desiguais na sua força, irão dificultar a mecânica ao instrumentista, originando uma técnica performativa assimétrica e desequilibrada.

As molas são de tipos diferentes e são utilizadas em função do que se espera da utilização e funcionamento de determinada chave. Também os parafusos jogam um papel importante para segurar as chaves e as manter estáveis e sem folgas, o que iria originar deficiências de vedação das sapatilhas e consequentemente a impossibilidade do clarinete tocar. São as molas e os parafusos que impedem a chave de se soltar ou deslocar quando deveria comprimir a sapatilha contra os orifícios, combatendo a pressão de ar do seu interior. Os pivôs sujeitam as chaves através dos parafusos, que por sua vez são controladas pelas molas e que só assim tornam eficientes as sapatilhas. Do seu correcto posicionamento, depende também uma boa reacção mecânica do instrumento.

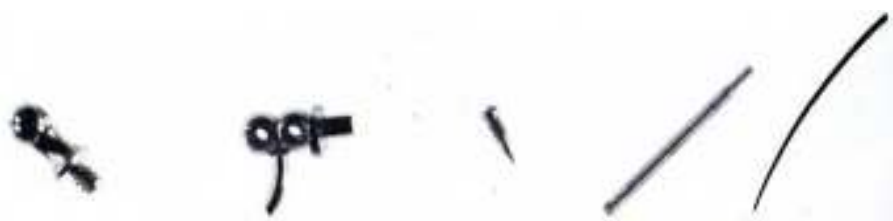


Fig. 23 – Pivôs, parafusos e molas

II. 2.7.4 – O suporte do polegar

Este elemento do clarinete revela-se de suma importância embora desde Denner a Müller muitos clarinetes não o tivessem devido ao seu baixo peso, como era considerado, em função das suas necessidades de manejo. Durante os primeiros 50 anos, o polegar actualmente utilizado no suporte respectivo, tinha por função a manipulação da 3ª chave, até que Simiot a mudou³⁵ (Cf. Grau, 1983: 116). O suporte do polegar deve desempenhar a sua função de suportar o peso do clarinete, de forma a causar o menor constrangimento possível. Por isso, em lugar de serem

³⁵ As chaves contam-se de baixo para cima. Sendo a 3ª chave, a que acciona a 3ª sapatilha do clarinete (fundamental Sol#2).

aparafusados de forma fixa, muitos deles são-no num suporte correção que permite a sua adaptação pessoal, subindo ou descendo a sua localização. Apesar dessa possibilidade, algumas marcas de clarinetes posicionam o suporte de uma forma pouco natural, atendendo à anatomia da mão humana. Quase sempre a má localização faz-se por situar o suporte de forma a obrigar o polegar a ser o responsável pela cridação dos outros dedos da mesma mão, tornando assimétrico o esforço de ambas as mãos e braços, o que se irá projectar, em última análise, na embocadura, postura, etc.



Fig. 24 – Suporte do polegar, fixo e ajustável.

Se os primeiros clarinetes do século XVIII, devido às suas poucas chaves e baixo peso eram desprovidos de suporte do polegar, (Cf. Brymer, 1979: 128), actualmente é absolutamente necessário que exista, sendo que a tentativa de tocar com um clarinete moderno sem o seu suporte de polegar é um acto inglório. Mesmo com a existência deste suporte, em alguns modelos de clarinetes, é costume usar-se um suporte em volta do pescoço, tal como os usados nos saxofones, por exemplo.

Se a localização do suporte estiver errada ou oferecer alguma contrariedade ao instrumentista, é urgente modificá-la com a ajuda de um técnico competente. O lugar aconselhável de partida para se situar o suporte do polegar, deverá ser sensivelmente ao mesmo nível, ou um pouco mais abaixo do orifício do indicador direito e do seu lado contrário. A partir daí, o instrumentista deverá ensaiar as várias hipóteses até se sentir confortável, sentir que o peso do instrumento

está devidamente equilibrado e que o esforço exigido ao polegar não constrange toda a mão, braço, músculos do pescoço e da cara e, em suma, ser o causador de assimetrias de postura, devido a um dos lados do corpo estar mais tenso que o outro.

II. 3 – Acústica relacionada com o clarinete

II. 3.1 – Características acústicas: o som e os seus harmónicos

A soma regular e irregular dos harmónicos do clarinete está na origem dos seus diferentes registos: grave, médio, agudo e sobreagudo. Estes consubstanciam uma das maiores dificuldades na sua aprendizagem, que é o esforço para igualar ou homogeneizar esses diferentes registos. As ondas, ou o resultado das mesmas, podem ajudar a entender o funcionamento do clarinete. Dessa maneira, podemos considerar as seguintes propriedades do som: altura, duração, timbre e intensidade. Quanto à duração, há quem não a considere uma propriedade, talvez definindo-a como sendo uma consequência³⁶. No entanto, neste trabalho, entenderemos a duração como uma propriedade sonora que se define como sendo o tempo durante o qual o som se propaga. A altura é o grau de elevação que o som pode ter, o que fisicamente resulta como sendo um número maior de vibrações nas notas agudas do que nas graves. A intensidade, refere-se ao grau de força emitido, ou seja, depende da energia transportada pela onda que atravessa por segundo a unidade de superfície na direcção que se propaga e assim as vibrações podem ser fortes ou mais fracas. Quanto ao timbre, corresponde à cor do som e é a propriedade que nos permite identificar o som do clarinete no meio de todos os outros instrumentos ou vozes³⁷.

³⁶ (Cf. Grau, 1983: 174).

³⁷ (Cf. Grau, 1983: 174-175).

Saber como funciona acusticamente o clarinete torna mais fácil a aprendizagem, evolução e posterior competência performativa. É importante saber-se o que é o som e que nos apercebemos dele graças à excitação dos tímpanos resultante das vibrações do ar (ou das ondas).³⁸ Os clarinetistas devem saber que o seu instrumento possui uma gama de dinâmicas mais alargada ou ampla do que a das outras madeiras, sendo perfeitamente capaz de fazer desaparecer um som até ficar inaudível e crescer até se sobrepor à flauta, ao fagote e até ao oboé. No entanto, relativamente ao som, há factores exteriores ao clarinete que o alteram ou afectam. Um deles é a temperatura que quando sobe aumenta as vibrações do ar e a sua velocidade, tornando os sons mais agudos. Outro é a densidade do ar que influencia o diapasão, elevando-o. Outro ainda é o aumento de humidade desde que a condensação do ar soprado começa, isto é, desde que se começa a tocar, aumentando as vibrações mais rapidamente e fazendo subir igualmente o diapasão.

A complexidade da forma de onda do clarinete releva para o estudo do seu espectro harmónico permitindo que tenha um diapasão mais grave do que seria de esperar para o seu tamanho de tubo e funcionando acusticamente como tubo fechado, dando-lhe a vasta extensão que realmente possui. (Cf. Brymer, 1979: 72. Cf. Grau, 1983: 175). Por outro lado, a nota dada por um tubo como o do clarinete, com as características maioritariamente cilíndricas, apresenta problemas porque a gama ascendente que parte dessa nota é composta por pequenas subdivisões que dificultam o cálculo do tamanho dos orifícios que os produzem (Cf. Grau, 1983: 175,176). Também, quando se deixam as fundamentais e se passa para o registo de duodécima, os harmónicos superiores encontram-se a uma distância muito maior no clarinete do que nos outros instrumentos o que dificulta ainda mais o controle. Assim, para melhor compreender o seu funcionamento, é útil

³⁸ Som é a sensação que o ouvido recebe em resultado das vibrações de um corpo sonoro. Mede-se em decibéis, sendo que a maioria das pessoas ouve de 1 dB até cerca de 140 dB. No entanto, a partir de 120dB, pode prejudicar a audição de forma permanente (Levitin, 2007: 76).

olhar o esquema fundamental dos harmônicos do clarinete, tendo em conta que, se cientificamente é possível produzir sons de uma nota só³⁹, musicalmente tal poderá ser uma experiência desinteressante e inútil.

Quando se toca um som num instrumento qualquer podem-se ouvir os seus harmônicos, ou seja, notas mais agudas no interior desse som, ou à sua volta, se comparado por analogia com a imagem de uma pedra num charco que produz alguma ondulação em círculos. A maioria dessas notas terão uma relação harmônica “feliz”, mas algumas serão ligeiramente dissonantes. O som de um sino é um bom exemplo, especialmente num grande, onde acaba por ter um tão grande número e mistura de harmônicos que, devido à sua intonação, o tornariam insuportável se utilizado em orquestra. A fundamental caberia na orquestra mas os harmônicos não. No caso particular do clarinete, este exemplo não se aplica de todo ao seu som grave porque este oferece uma série completa de harmônicos que asseguram que aquele som ouvido e produzido o foi por um clarinete e não por um oboé ou por uma flauta, por exemplo.



Fig. 25 – Escala dos harmônicos a partir da fundamental Mi.



Fig. 26 – Escala dos harmônicos a partir da fundamental Dó.

³⁹ Ou sons puros.

Descobriu-se que o espectro completo dos harmônicos que podem ser produzidos por uma nota contém sempre os mesmos intervalos (figuras 25 e 26). Todas essas notas existem quando se toca a fundamental, mas em proporções sonoras diferentes e, em alguns instrumentos, algumas delas desaparecem completamente. No caso do clarinete pode-se ignorar os números 10 a 13, salvo para efeitos especiais, apesar de esses sons que se supõe que representem não serem bem identificáveis (ver fig. 26).

Com a digitação do Dó³ e sem abrir a chave da duodécima, utilizando só a embocadura, é possível fazer-se soar os sons 1, 3, 5, 7, mas é impossível de obter os números 2, 4 e 6, conforme se pode visualizar na figura 26. Esse é o comportamento de um tubo fechado. No entanto, o comportamento acústico do clarinete pode ser aproveitado e flexibilizado até se conseguir resultados surpreendentes.

Consideramos que a característica essencial de um bom clarinete é ser flexível, ou melhor, ser versátil. Assim, um bom instrumento poderá apresentar-se repleto de malícias acústicas, muito complicadas, mas cuja resolução é hoje perfeitamente previsível, cabendo ao instrumentista resolver e melhorar a prestação do seu clarinete através do conhecimento da sua essência a todos os níveis. Se o clarinete resistir à resolução ou melhoramento dos seus efeitos ou resultados, quando se procura a afinação ou a intonação, então poderemos estar perante um mau clarinete, o que explica o trabalho que um profissional tem na procura do material “certo”, que é o mesmo que dizer, aquele que melhor se adequa às suas expectativas.

É essencial o conhecimento e compreensão da escala dos harmônicos, que é uma sucessão de sons puros cujas frequências são múltiplas de “n”. Ao som dessa frequência, dá-se o nome de fundamental e os sons seguintes serão os seus harmônicos primeiro, segundo, terceiro ou números um, dois, três, e por aí adiante, de forma sucessiva. Conhecendo-se a frequência de “n” e sabendo o número de ordem do harmônico, rapidamente se sabe também a sua frequência. Assim, no caso do clarinete, parte-se da fundamental Mi², por exemplo.

Sabe-se que essa frequência é de 147,7 ciclos⁴⁰. Para calcular a frequência de qualquer harmónico da escala, basta multiplicar 147,7 pelo seu número de harmónico. Por exemplo, no caso de Si³, a frequência será de 443,1 ciclos resultado da multiplicação de 147,7 pelo número 3 que corresponde ao terceiro harmónico:

Ex: $147,7 \times 3 = 443,1$ ciclos.

O som do clarinete é acompanhado por harmónicos pares e ímpares, o que lhe confere o seu timbre tão especial. No entanto, o clarinete funciona como tubo fechado, a que corresponde fazer soar somente os harmónicos ímpares⁴¹, havendo a ideia, mais ou menos generalizada, de que o clarinete é única e exclusivamente de tubo cilíndrico e funciona como tubo fechado⁴². No entanto, observando a escala dos harmónicos (figura 26), deparemos com alguns sons possíveis de fazer soar, ajudados e permitidos pela palheta, boquilha, pressão e ressonador bucal. A explicação para este fenómeno, reside no facto real de que o tubo não é só e exclusivamente cilíndrico, tendo partes cónicas onde se produzem harmónicos pares (Cf. Grau, 1983: 175). De facto, mesmo à vista desarmada é fácil constatar isso mesmo, quando olhamos para cada uma das partes que compõem o instrumento.

Os sons não são puros porque as suas fundamentais estão acompanhadas por harmónicos. Assim, qualquer nota que seja usada como base, poderá ser estudada e explorada para formar a sua própria série de harmónicos, motivo pelo qual é importante que a numeração de cada harmónico se inicie na sua fundamental, sendo esta o número 1,

⁴⁰ O clarinete é um instrumento transpositor sendo que este Mi, corresponde a um Ré no seu efeito real.

⁴¹ Esta afirmação apesar de aceite pela maior parte dos clarinetistas não é inteiramente verdade, visto que existem excepções a esta regra e o clarinete em alguns harmónicos poderá funcionar como tubo aberto e dar harmónicos pares (Cf. Grau, 1983: 172).

⁴² (Cf. Brymer: 1979: 76, 77).

ou primeiro. Também a distância da longitude da onda se vai encurtando e, se for por exemplo de 10 cm, passará a 5cm e depois a 2,5cm, etc., do primeiro para o segundo, deste para o terceiro e assim sucessivamente. Os intervalos⁴³ que se constituem na escala dos harmónicos são de 8^a, 5^a, 4^a, 3^a M e depois distâncias menores⁴⁴. Assim, os harmónicos cujos números sejam múltiplos de outros, correspondem a nota de igual nome, embora há oitava superior⁴⁵.

II. 3.2 – O tubo cilíndrico

Existem instrumentos cujos tubos são cónicos, prismáticos ou cilíndricos. Os tubos também podem funcionar como abertos ou fechados. No caso particular do clarinete, o seu tubo é o responsável pela sua identidade por ser cilíndrico, o que consequentemente influencia a formação das ondas estacionárias.

No entanto, apesar de se afirmar e assumir como verdade que o tubo é cilíndrico e funciona como fechado e como consequência só dá os harmónicos ímpares, o clarinete é, na verdade, um instrumento que funciona de uma forma muito singular. Assim, apesar de maioritariamente funcionar como apresentado, também tem zonas cónicas e pode dar todos os harmónicos, como tubo aberto. Todo o tubo é muito irregular e complexo fisicamente. Por isso, o resultado do seu timbre resulta da utilização do conjunto boquilha e palheta e da acção humana (Cf. Grau, 1983: 175). É de referir que os dedos que se vão deixando abertos, na digitação do clarinete, não reduzem o tubo, tal como por vezes erradamente se anuncia, mas sim a sua longitude acústica (Cf. Grau, 1983: 176). Quanto ao resto do clarinete, que corresponde aos orifícios destapados, serve de caixa de ressonância, apoiando cada vez mais os harmónicos pares.

⁴³ Os intervalos são a relação entre as frequências das ondas.

⁴⁴ Ver Fig. 25 e 26.

⁴⁵ Cf. Fig. 26.

Existem estudos sérios que esclarecem que o segundo harmónico (par) do clarinete não existe, mas o quarto, embora débil, já se regista, e o sexto e o oitavo já aparecem bastante claros. Como é obvio, estes harmónicos não poderiam aparecer se o clarinete funcionasse totalmente e só como tubo fechado. Olhando atentamente para um clarinete, verifica-se que os orifícios quanto mais afastados da boquilha maiores são, ou seja, quanto mais longe, maior longitude de onda existe. Por isso mesmo é que ao produzirmos a fundamental Mi2 e levantar-mos a chave nº 12, ou chave da duodécima, única chave utilizada pelo único polegar utilizado na digitação mecânica do clarinete, produzimos o Si3 que corresponde a uma rotura do tubo numa terceira parte, ou um terço da sua longitude. Controlando a palheta com o lábio inferior, podem-se fazer soar outros harmónicos correspondentes aquela fundamental, tal com anunciado anteriormente e se pode visualizar nas figuras 25 e 26.

Assim sendo, pode-se concluir que a coluna de ar dentro do clarinete se comporta, por exemplo e em termos acústicos, como a corda do violino, ao dividir-se e diminuir de comprimento de vibração. Esta vibração é consequência de ondas estacionárias em que existem pontos de fecho, ou nós, em que a onda se condensa e pontos de abertura onde ela se expande ou alcança a sua máxima magnitude. Na boquilha e no último buraco fechado formam-se nós, enquanto que na campânula e extremos abertos produzem-se a rarefacção da onda e a sua expansão.

II. 3.2.1 – Forma das ondas num tubo fechado

O som fundamental não depende só do volume do tubo, mas sim e também da sua forma. Assim, quanto mais largo mais grave será o som produzido (Cf. Brymer, 1979: 72). As ondas sonoras no clarinete, devido à sua forma cilíndrica, são diferentes dos outros instrumentos, motivo também que explica o funcionamento como tubo fechado, bem

como o facto real da altura da sua fundamental soar mais grave do que seria de esperar para aquele comprimento de tubo.

As pulsações que constituem a base das vibrações num tubo são produzidas pela compressão das moléculas de ar seguidas imediatamente de uma rarefacção logo que a válvula da palheta se fecha bruscamente. Assim, estas pulsações atravessam o tubo de um lado ao outro até encontrarem livre uma extremidade de onde emergem umas atrás das outras. Nesse ponto, ao ressaltar de encontro à atmosfera externa, forma-se uma onda de resistência na parte de baixo do tubo, onde se encontra a campânula, que por sua vez tem os pontos de pressão ou nós, invertidos em relação à onda externa, onde as compressões são intercaladas com rarefacções e vice-versa, tal como ilustra a figura 27 (Cf. Brymer, 1979: 72).

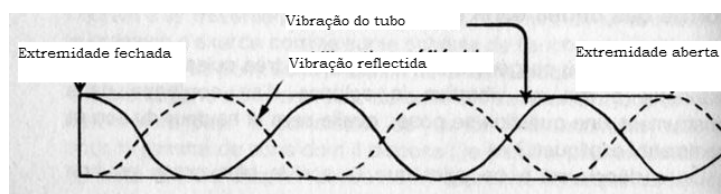


Fig. 27 – Vibrações no interior do tubo do clarinete⁴⁶.

Essa onda de resistência ao chegar ao tubo fechado pela palheta, mais precisamente à boquilha, retorna o seu trânsito em direcção contrária, tal como ilustra a figura 28 (Cf. Brymer, 1979: 73).



Fig. 28 – As diversas fases da onda no interior do tubo⁴⁷.

⁴⁶ (Cf. Brymer, 1979: 73).

⁴⁷ (Cf. Brymer, 1979: 73).

Por outro lado, as ondas perdidas pela extremidade têm tendência a tomarem a forma esférica, o que justifica o formato da campânula do clarinete que ajuda a irradiar a onda sem grande pressão contrária. Por isso, é importante, já que o mesmo fenómeno se dá nos orifícios abertos, ter em conta o poder reflector das sapatilhas ou a distância destas ao orifício, bem como dos dedos, para que a intonação seja a requerida pelo músico. Assim, é muito importante o tipo de sapatilhas usadas visto serem responsáveis por mudanças no instrumento que poderão pôr em causa até a sua própria identidade qualitativa. De facto, a um clarinete de uma qualquer marca e referência, mas que produza uma sonoridade escura e centrada, munido de sapatilhas de couro, por exemplo, soará mais projectado, cristalino e flexível, se montado com outras sapatilhas feitas por exemplo de material sintético. As sapatilhas feitas de material liso soam acusticamente de forma diferente de outras de material poroso. Também os dedos mais ou menos comprimidos ou crispados, alteram a qualidade sonora, devido à forma como reflectem o som.

II. 3.2.2 – O registo de garganta



Fig. 29 – Notas que constituem o registo de garganta.

O registo de *gorge*, como dizem os franceses e se pode ler na maioria dos métodos e cadernos de exercícios para clarinete que utilizamos em Portugal, é um dos maiores, senão o maior, dos problemas de intonação, equilíbrio, ressonância e afinação do clarinete. No entanto, de todos, o Sib é a pior nota do clarinete em termos de ressonância, motivo pelo qual todos os clarinetistas usam, ou deveriam usar, digitações no sentido de alterar a afinação e intonação até ao

possível ou desejável, com intenção de igualar e homogeneizar os registos. Por vezes é útil a utilização da chave lateral, ou chave de *trilo*⁴⁸, que faz soar um *Sib* agradável e equilibrado.

Todos os diferentes clarinetistas precisam de estudar a digitação que funciona sob determinadas circunstâncias, como sejam o tipo de boquilha, de clarinete, palheta e outros pormenores acústicos a ter em conta, temperatura, maneira de soprar, bem como a facilidade ou fluidez da passagem em causa. O registo de garganta pode ser equilibrado em termos de afinação e ressonância, utilizando diferentes digitações, sendo recomendável, por exemplo, partir das seguintes e expostas de seguida:

Para o *Sib* e *Lá*, pode tapar-se os orifícios dos dedos anelar e médio das duas mãos, juntamente com as chaves correspondentes à nota em causa. Para o *Láb*, resulta tapar os orifícios da mão esquerda, correspondentes anelar e médio, juntamente com o indicador da mão direita. A nota *Sol* pode ser tocada com o dedo anelar da mão esquerda e o indicador e médio da mão direita.

É um facto que estas digitações são possíveis de utilizar-se cromaticamente, no entanto, muitas outras são passíveis de obter excelentes resultados, cabendo ao clarinetista fazer a sua própria pesquisa de acordo com o material que tem em mãos e, logo que definidas as digitações aptas a serem utilizadas melhorando a intonação e afinação do instrumento, deve-as tornar exequíveis inserindo-as técnica e mecanicamente nos seus exercícios diários até as interiorizar e sentir que fazem parte da sua componente performativa, utilizando-as de forma acessível e fluida.

II. 3.2.3 – O equilíbrio e homogeneidade

O equilíbrio geral de qualquer clarinete depende, em grande parte, da sua complexa construção devido a razões acústicas inerentes à própria natureza e características do tubo. Assim, do posicionamento

⁴⁸ Chave 10 bis. Ver Figura 32.

dos orifícios advêm algumas consequências que o clarinetista terá que enfrentar. Por outro lado, também a forma de fresagem dos orifícios pode variar alterando a altura e flexibilidade e podendo igualmente tornar o som mais difuso e/ou menos sonoro (Fig. 30).

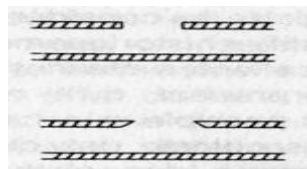


Fig. 30 – Diferente fresagem dos orifícios.

Variações na altura e afinação, bem como intonação e cor sonora, são características comuns a todos os clarinetes, sendo verdade que ao instrumentista caberá a difícil tarefa de as “colmatar”, apesar das diversas marcas, qualidades e tipos de clarinetes, os fabricantes agravando ou atenuando também esses “defeitos”. Assim sendo, encontram-se em todos os clarinetes, em maior ou menor medida, notas que variam a necessidade de equilíbrio por parte do clarinetista que deverá recorrer ao controlo da embocadura que constitui o primeiro método para modificar a altura de uma nota. Esse mesmo controlo da colocação será no sentido de se facilitar ou, por outro lado, dificultar a vibração da palheta ou a distância em utilização da palheta, isto é, alterando o ângulo de colocação, ou a quantidade de boquilha na boca. Esta questão obedece às leis da física, que diz que um pequeno corpo em vibração possui um potencial de vibração superior ao de um grande corpo ou corpo maior e produz uma nota mais alta. Assim, uma embocadura cerrada que aperta a palheta contra a curva da boquilha, perto da sua extremidade, eleva a altura da nota produzida. Por outro lado, relaxando a embocadura produz-se mais facilmente alterações, apesar da qualidade do som se alterar e diminuir de uma forma considerável. Relaxando a colocação baixa-se a afinação e um bom instrumentista deverá ser capaz de conseguir alterar a intonação e afinação das notas com a embocadura. No entanto, é importante referir

que é preferível ter as notas ligeiramente altas para as corrigir do que as ter muito baixas.

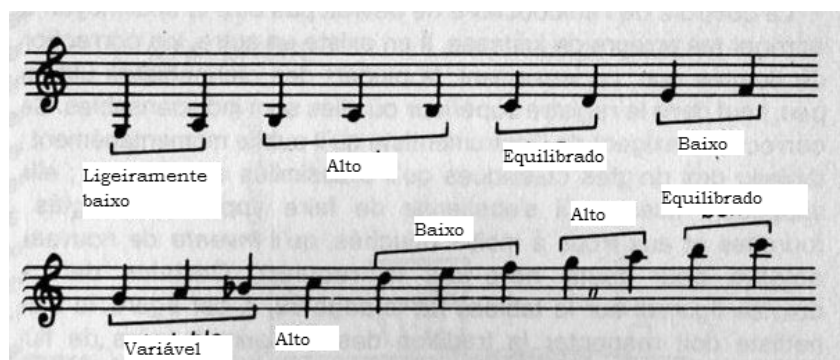


Fig. 31 – Algumas dicas sobre as variações normalmente encontradas⁴⁹.

No caso de um bom clarinete, o desequilíbrio exposto será mínimo ou facilmente redutível. No entanto, as características do instrumentista também entram em linha de conta na altura da escolha do instrumento apropriado para si ou, no mínimo, aquele que reúne as características que lhe oferece maior fiabilidade no seu esforço de correcção.

II. 3.2.4 – Correcção da digitação: equilíbrio

O controlo da embocadura não deve ser o único meio utilizado para correcção da afinação. Esta pode e deve ser feita através dos dedos, utilizando digitações que alterem a resposta natural do clarinete. Para isso, há que sair um pouco da digitação estabelecida, ou seja das tabelas convencionadas ou clássicas, que enumeram duas ou três formas de fazer soar uma nota. O aconselhável é que o clarinetista “invente” e experimente novas digitações e alterações das posições clássicas para conseguir justeza de afinação e intonação. Toda a dedilhação é boa desde que produza a sonoridade e a afinação justa da nota requerida. Assim, em jeito de guia primário, com o intuito de dar

⁴⁹ (Cf. Brymer, 1979: 87).

início a uma verdadeira curiosidade que a prazo será útil e marcará a diferença qualitativa da prestação do instrumentista, enriquecendo-o técnica e mecanicamente, podem ser experimentadas as seguintes versões⁵⁰, sem perder de vista que os clarinetes diferem entre si, bem como os instrumentistas.

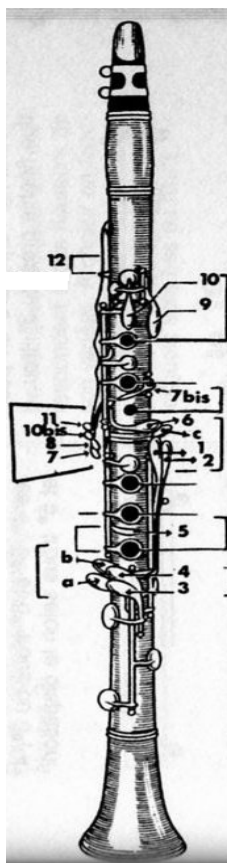


Fig. 32 – O clarinete – chaves e sua digitação

As primeiras fundamentais do clarinete soam baixas, sendo necessário recorrer à embocadura, pressão de ar e ângulo do clarinete para as afinar. As notas de índice 2, Lá, Lá# e Si, soando altas, podem baixar-se recorrendo às chaves 3 ou A.

O Dó 3 também pode baixar-se mantendo os dedos perto dos orifícios da mão direita, ou abrindo a chave A. Por outro lado, para subir, ajuda abrir as chaves 4 ou 5.

⁵⁰ Para melhor compreensão, recorrer à figura 32.

Desce-se a afinação de Ré e Ré# de índice 3, tapando-se parcial ou totalmente o orifício do médio ou anelar direitos, ou mantendo muito próximo o anelar esquerdo. Quanto ao Mi e Fá, do mesmo índice, sobem-se com a chave 7. O Fá#, se estiver alto, pode tocar-se somente com o indicador esquerdo, ou baixando o dedo anelar do mesmo lado. Para subir, ajuda a chave 7.

As notas que compõem o registo de garganta são um problema só por si⁵¹. Podem ser equilibradas de múltiplas formas, algumas delas ditadas pela necessidade de fluidez da passagem em causa, ou da cor sonora exigida pela interpretação que se quer desenvolver. Tapando orifícios ou accionando uma chave ou outra consegue-se personalizar estas notas a ponto de cromaticamente passarem despercebidas por soarem devidamente equilibradas na sua justeza e intonação.

Partindo do princípio que estará afinado, o Si 3, pode receber a ajuda das chaves Lá ou Sol# do registo de garganta, para se poder atacar com um excelente pianíssimo.

Algumas vezes, o Mi_b 4 precisa ser baixado recorrendo à chave 2. Já o Mi e Fá do mesmo índice, podem baixar-se com a chave B e subir com a 4. O Fá# sobe com a chave 4 e desce com a A.

O Sol# 4, soando alto, desce utilizando a digitação conseguida com os dedos indicador e médio das duas mãos. Esta posição soa menos sonora, mas resulta. Igualmente passível de resultados diferentes entre cada digitação, é o que acontece com o Si_b 4, onde pode escolher-se fazer soar com a posição de Si 4, acrescentando o indicador direito ou o médio do mesmo lado, ou ainda o anelar esquerdo.

As notas Si 4 e Dó 5, podem ser tocadas com os harmónicos de Ré e Mi_b 4. Neste Dó, pode emitir-se um ataque piano, recorrendo às chaves 7 e 8, juntamente com o polegar, chave 12, indicador e médio. Já o Dó# 5, pode baixar-se, por exemplo, com as chaves 7 e 8 e o anelar esquerdo. O Ré agudo, pode obter-se com o harmónico do Sol 3, ou com a junção da chave 10 bis ou mesmo a nº 9.

⁵¹ Ver Cap. II.3.2.2.

A nota *Mib* 5, pode ser muito elástica bem como as demais a partir daí. Existem vários métodos onde as digitações apresentadas são perfeitamente utilizáveis desde que se tenha a devida atenção à afinação e intonação. De facto, nas notas agudas pode alterar-se com alguma flexibilidade a cor sonora, a afinação e a digitação para responder às mais variadas solicitações tanto do repertório como para fazer face a dificuldades mecânicas e técnicas. Nos métodos mencionados no capítulo II.3.1, existem tabelas de digitação perfeitamente utilizáveis para estes registos, embora, tal como em todas as demais notas do clarinete, haja sempre lugar para as digitações pessoais que introduzidas no trabalho diário se tornam perfeitamente exequíveis e muitíssimo úteis.

No registo sobreagudo, a boquilha, a colocação, palheta utilizada, velocidade da coluna de ar, etc., são tudo factores que influenciam a digitação que melhor serve a um determinado instrumentista para conseguir fazer soar estas notas tão flexíveis e a necessitarem de atenção especial.

II. 3.2.5 - Homogeneidade sonora: intonação, pressão e densidade

A intonação é, sem dúvida, o 1º aspecto da acústica do clarinete a ter em conta, seguida da tomada de consciência e compreensão das diferenças de pressão necessárias para se conseguir homogeneidade nos diversos registos do clarinete. Existem defensores de que este instrumento deve soar de forma diferente nos seus diferentes registos. No entanto, entendemos que na verdade o clarinete deve soar o mais homogêneo possível para se poder integrar no resultado conseguido pelos demais instrumentos existentes na orquestra. O registo de garganta precisa de atenção especial, já que o Sol, Sol#, Lá e em especial o Sib, devido às características de construção e funcionamento do clarinete, sofrem de alguma pobreza de intonação e dificultam a homogeneidade dos diferentes registos. A diferença de intonação desses

sons, advêm da pressão extremamente baixa naquele lugar do clarinete, e que é devido às proporções do tubo, bem como ao facto de ser cilíndrico⁵².

A tomada de consciência do fenómeno relacionado com a pressão, no registo de garganta, acaba por ajudar na procura da resolução de uma forma preocupada e consciente e, mais tarde, a mecanizar a digitação e embocaduras necessárias, bem como pressão e intervenção da coluna de ar, de uma forma automática e automatizada, resultando no equilíbrio necessário do todo.

O *legato* entre intervalos que incluam o registo de garganta, depende sempre, para ser eficiente e equilibrado em termos sonoros e de justeza de afinação, da tomada de consciência do acto e da pressão a usar. Ao utilizar-se uma parte do tubo curta e grossa, a pressão atmosférica baixa, requerendo também o aumento do tubo através do fecho de orifícios de uma forma estratégica. Também ajuda ou dificulta a eficiência da resolução, o tipo de embocadura e colocação, a pressão e humidade, bem como a temperatura ambiente.

O *Sib* é uma nota difícil de intonação pela dificuldade em se reter o ar e aumentar a pressão dentro do tubo, sendo imperioso, para corrigir esta diferença de pressão, recorrer a digitações adaptadas às circunstâncias. Dessa forma, algumas correcções no registo de garganta acabam por ser muito pessoais e usadas em função da passagem em causa, onde não deverá influenciar a fluidez do discurso musical. Assim, todos os clarinetistas conscientes da existência destes fenómenos, acabam por os resolver à sua maneira, mas sempre no sentido de tornar homogéneo o registo de garganta com os demais.

De início, a correcção da digitação incidirá mais nas notas longas. Com a prática, a digitação clássica expressa nos métodos elementares é abandonada ou relevada só para as passagens muito rápidas enquanto

⁵² Este assunto poderá ser explorado comparando o comportamento de tubos cónicos como os do oboé ou fagote, em que os orifícios perto da palheta não obrigam a comportamentos acústicos tão afectados pela pressão como no caso do clarinete. (Cf. Brymer, 1979 : 95 e 96).

que a digitação utilizada na maior parte do tempo é a de posições corrigidas, resultando numa performance equilibrada e homogênea em termos de afinação, intonação e aparente igualdade de pressão ou tensão ou densidade da emissão ouvida ou escutada dos diferentes registos do clarinete.

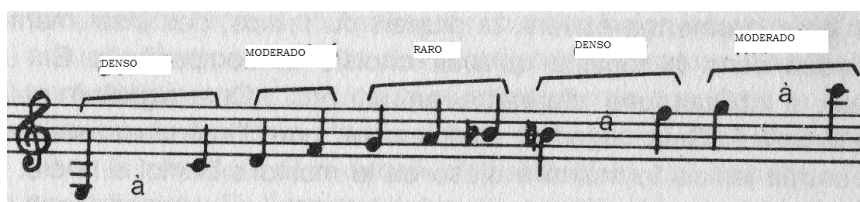


Fig. 33 – No clarinete: diferentes densidades⁵³.

A densidade das notas emitidas pelo clarinete é também motivo de atenção. As notas mais graves do clarinete resultam com uma densidade que as iguala entre si. No entanto, essa densidade varia, alterando a intonação que nas notas agudas se faz sentir melhor, e ainda mais, por exemplo, na passagem do Lá 3 para Si 3, quando a diferença de pressão é brusca, devido à utilização dada ao tubo em cada uma das notas. Posto isto, é importante tomar consciência do papel do diafragma e da coluna de ar, para que as diferenças de pressão e de densidade não afectem a intonação e a afinação. Se a habituação dos dedos e da coluna de ar, embocadura e colocação, para as correcções, pressupõe hábitos de trabalho, o mais importante ainda é a tomada de consciência e compreensão, bem como adaptação intelectual, em que a mente joga um papel muitíssimo relevante em todo este processo.

II. 3.3 – Clarinete: instrumento transpositor

Em que diferem os diversos clarinetes, é uma pergunta que se põe sempre que se inicia o estudo e abordagem de um dos intervenientes nesta família. Se tocamos a escala de Dó M no clarinete em Si \flat , resulta a escala de Si \flat no piano. Num clarinete em Lá resulta a de Lá e no

⁵³ (Cf. Brymer, 1979: 97)

clarinete em *Mib* resulta no piano essa mesma escala. Isto acontece com todos os clarinetes por serem instrumentos transpositores.

A utilização de clarinetes em diferentes tonalidades impôs-se desde muito cedo. Diatonicamente, dois ou três acidentes como armação de clave são relativamente fáceis para o clarinetista. No entanto, cromaticamente tende a complicar todo o esforço de digitação, intonação, controle de embocadura, etc. Por isso, os primeiros clarinetes eram utilizados na tonalidade da obra a tocar. Assim, os clarinetistas usavam um em *Dó* para uma obra em *Dó M* e um em *Sib* para outra nessa mesma tonalidade e assim sucessivamente, permitindo que o clarinetista tocasse sempre como se a partitura estivesse em *Dó M*, apesar de ter que fazer-se acompanhar de vários clarinetes em várias tonalidades, o que não era nada prático.

As diferenças entre os diversos clarinetes são evidentes: a sua forma, tamanho e prestação sonora diferenciam-nos. Dois dos clarinetes mais usados, os *Sib* e *Lá*, utilizam a mesma boquilha e por vezes a mesma palheta e barrilete, sendo parecidos no tamanho. No entanto, o *Sib* resulta sonora e tímbricamente um pouco mais brilhante, revelando identidade própria, tal como o clarinete em *Lá*, mais doce e velado e, conseqüentemente, menos brilhante. No entanto, cabe também ao clarinetista, em função das obras que interpreta, escritas para aquele ou outro clarinete, para aquela ou outra tonalidade, assumir a escolha do diferente instrumento, para que a composição resulte da forma que o compositor queria que resultasse. Há quase sempre a liberdade de se utilizarem os clarinetes, com as diferentes tonalidades, para fazer face às tonalidades e acidentes, tornando mais exequíveis as partituras, desde que se respeitem os objectivos interpretativos na sua essência.

É importante referir que as obras que se nos deparam actualmente, foram escritas especificamente para este, aquele ou outro clarinete, e respeitando isso mesmo, é assim que devem ser interpretadas. Não soariam da mesma forma as Sonatas de Brahms, se fossem interpretadas com clarinete em *Lá*, ou o Concerto de Mozart com

o clarinete em *Sib*. Actualmente, está cada vez mais aceite as diferenças entre cada um dos instrumentos, não sendo raro que os clarinetistas possuam além do clarinete em *Sib* e Lá, um clarinete baixo, uma requinta ou até um clarinete *basset*. No entanto, em Portugal e não só, estão cada vez mais a ser utilizados clarinetes em *ensemble*, onde é interpretado quase todo o tipo de diferente repertório, conseguindo-se um timbre geral muito particular e que pela sua riqueza tem ganho muitos adeptos entre os clarinetistas e o público que assiste.

A construção do clarinete como instrumento transpositor, que obriga a que a nota escrita na partitura não corresponda à nota que se ouve no efeito real, tem a ver com várias questões diferentes. O clarinete em *Sib*, perante esta mesma tonalidade toca como se estivesse em Dó Maior. Perante a tonalidade de *Mib* Maior, o clarinetista toca como para Fá Maior e assim sucessivamente, sempre com menos dois bemóis na armação da clave, do que a tonalidade real, o que facilita o trabalho performativo oferecido pela digitação complexa do instrumento. Por outro lado, para o clarinete em Lá, uma peça escrita em *SiM* será lida como estando em *RéM*, o que é o mesmo que ter menos três sustenidos. O mesmo se passa com o resto da família dos clarinetes e, por esse motivo, a música tem que ser escrita, no caso do clarinete em *Sib*, uma segunda maior acima do efeito real e para o em Lá, uma terceira menor. No clarinete em Dó, a nota que soa e é tocada é a nota escrita. No entanto, este clarinete não preenche os requisitos de toda a família dos clarinetes e é mais agressivo e menos expressivo que, por exemplo os clarinetes em *Sib* e Lá, não podendo fazer valer todas as potencialidades de que realmente são capazes os diferentes clarinetes, sejam essas diferenças relacionadas com o tamanho, timbre, altura, capacidades expressivas, de extensão, etc.

Apesar de serem utilizados os vários tipos de clarinete, nem todos têm a mesma solicitação na orquestra, sendo que alguns são utilizados como solistas ou em pequenas intervenções, e outros como instrumentos capazes de enriquecer o timbre e a harmonia do *tutti*

orquestral. Esta questão tem a ver com o timbre estridente⁵⁴ de uns, a altura aguda ou grave de outros, a doçura e expressividade de outros ainda, etc., relevando a utilização de instrumentos, como os clarinetes em *Sib* e em *Lá*, para tocar a solo e sem os quais o espectro sonoro da orquestra e os compositores muito perderiam, tal como se depreende da utilização que deram ao clarinete os compositores que para ele escreveram, como Mozart, Weber, Brahms, etc., dando-lhe um protagonismo importante no seu repertório. Os clarinetes baixo, alto, bem como o clarinete em *Mib*, têm o seu lugar cativo na orquestra e, devido ao comprimento do seu tubo ser muito diferente, têm forçosamente que ser transpositores, por fazerem soar com a mesma digitação notas e alturas das mesmas também diferentes. Caso não fossem transpositores, além de comprometerem a escrita, dificultando-a devido às notas serem muito agudas ou graves, fariam o mesmo em relação à extensão e à escolha da clave. Por outro lado, seria muito complicado, devido à natureza acústica do clarinete, os construtores resolverem questões ergonómicas que possibilitassem a mesma agilidade do instrumento, bem como garantir a sua justeza de afinação, intonação, e facilidade de acesso a cada uma das complexas chaves que teria que possuir o clarinete, para tocar no efeito real, tal como tocam as flautas, por exemplo⁵⁵. No entanto, a localização dos orifícios teria que ser outra da que está estabelecida em cada tipo de clarinete e diferente sistema, devido a questões do comportamento do tubo fechado e que traria efeitos devastadores na mecânica e resultados performativos. De facto, o seu diferente comportamento acústico relativamente ao oboé, flautas, fagotes e saxofones, obrigaria, na sua construção, à resolução de problemas graves relacionados com o seu comportamento acústico complexo, que traria dificuldades complexas

⁵⁴ É o caso do clarinete em *Dó*, substituído pelo em *Sib*, porque este último, por comparação, é mais versátil, não é agressivo e tem um timbre mais doce.

⁵⁵ A escrita das flautas, apesar de fabricadas no efeito real, por exemplo no caso do flautim, não corresponde à altura que soam as notas (oitava superior à flauta soprano).

na resolução de questões como a justeza de afinação, intonação e agilidade mecânica, comprometendo a performance e retirando muitos dos progressos que se obtiveram com os melhoramentos ao longo do tempo. A extensão de mais de três oitavas⁵⁶ e o facto de não oitavar as fundamentais, fazendo-as soar à duodécima, condicionam o clarinete em termos de agilidade e ergonomia para o posicionamento dos orifícios e das chaves que os teriam que tapar/destapar e, ao mesmo tempo, estarem acessíveis à acção mecânica e manipulação através dos dedos das duas mãos.

Os compositores escrevem uma obra em determinada ou determinadas tonalidades e é assim que ela irá soar, independentemente das notas escritas. Assim, os instrumentos transpositores fazem soar as notas previstas, embora com outros nomes escritos na pauta, preservando a relação intervalar da escala, e recorrendo à transposição da armadura de clave, ou tonalidade escrita, reflectindo assim a transposição, fazendo com que toda a obra e todos os instrumentos, transpositores ou não, soem na tonalidade correcta, independentemente da existência da escrita que teve que sofrer transposição.

II. 4 – NOÇÕES PEDAGÓGICAS

II. 4.1 – Notas para um estudo de recepção: o estudo do clarinete

É indiscutível que uma boa base de aprendizagem é essencial para o sucesso do futuro clarinetista. Pensamos que alunos e professores motivados resultam forçosamente em resultados positivos e que a motivação é o único ingrediente eficaz para levar alguém ao estudo com êxito de um instrumento musical. Só alguém motivado poderá vir a ser

⁵⁶ Extensão normalmente utilizada é a de três oitavas e uma terceira menor (Mi2 a Sol5), embora nos clarinetes sopranos se ascenda cromaticamente até ao Dó 6 e no clarinete baixo, se desça cromaticamente ao Dó2, por exemplo.

chamado de talentoso, visto o talento resultar do trabalho⁵⁷. As teorias que estudam a motivação segundo determinados parâmetros, consideram importante compreender que esta pode ser interna ou externa, ou seja, ser intrínseca ou extrínseca. A motivação intrínseca está relacionada com o interesse e relação pela música em si mesma, bem como pelo instrumento. Ela existe quando se acha a relação com a música e com o instrumento interessante, atraente, compensatória ou de qualquer outra forma geradora de satisfação. Pelo contrário, a motivação extrínseca advém do facto de se trabalhar ou estudar em resposta a algo externo à coisa em si, à tarefa em causa, em que o objectivo é uma recompensa ou simplesmente o evitar de uma punição⁵⁸. É normal a motivação para o início da abordagem à aprendizagem da música e de um instrumento começar por ser extrínseca. Se evoluir progressivamente para intrínseca, será graças a um ganho de percepção da competência pessoal, autocontrolo e construção de objectivos de aprendizagem pessoais, os quais conduzirão ao desejável papel activo de um aluno na sua própria aprendizagem, bem como a objectivos atingíveis e por ele valorizados. Esses objectivos levarão o aluno a investir trabalho, sendo persistente nas tarefas necessárias para a sua evolução, esforçando-se por conseguir superar obstáculos e dificuldades, com o intuito de crescer ou investir no seu crescimento pessoal.

Cremos que um aluno(a) motivado para estudar o instrumento, é um sério candidato a futuro melhor clarinetista do mundo e assim deve

⁵⁷ Existem diversas teorias que estudam e explicam a temática da motivação, cada uma delas tratando de diferentes factores que por sua vez demonstram a complexidade que caracteriza a motivação para aprender, entre as quais: (Cf. Asmus, Jr. Edward P. (1986). Cf. Hallam, S. (2001). Cf. Maehr, M.L., Pintrich, P.R. & Linnenbrink, E.A. (2002). Cf. O'Neill, S.A. & McPherson, G.E. (2002). Cf. Schmidt, Charles P. (2005).

⁵⁸ (Cf. Asmus, Jr. Edward P. (1986): 262-278. Cf. Hallam, S. (2001): 27-39. Cf. Hallam, S. (2002): 225-244. Cf. Maehr, M.L., Pintrich, P.R. & Linnenbrink, E.A. (2002). Cf. McCormick, J. & McPherson, G. E. (2006): 322-336. Cf. O'Neill, S.A. & McPherson, G.E. (2002).

ser encarado pelo professor(a). Existem métodos que abordam a aprendizagem do clarinete de forma a servir de guia e a partir deles pode-se e deve-se avançar para estudos e exercícios mais específicos. Nomeando alguns dos mais representativos de diversas escolas, por serem usados e conhecidos os seus resultados, temos o Método Completo para Clarinete de Hyacinthe Klosé, de Aurelio Magnani, de Frederic J. Thurston, de Antonio Romero, de Artie Shaw e muitos outros elaborados por clarinetistas estrangeiros e que se destinam quase todos aos primeiros passos com o clarinete⁵⁹. Também existem vários estudos de referência, e cadernos de exercícios desde os de Paul JeanJean, que bem escritos e de forma progressiva constituem uma boa ferramenta de trabalho, desde um nível principiante até uma fase mais avançada e que podem ser complementados e antecidos por variados estudos e cadernos de exercícios existentes no mercado, dependendo a sua escolha de vários factores, entre eles o escalão etário, capacidade de trabalho, robustez física, motivação, etc., cabendo ao professor estabelecer uma estratégia no sentido de que os estudos cumpram a sua missão sem desmotivar e aumentando a capacidade performativa do aluno, visto que estudos demasiado difíceis ou fáceis, poderão funcionar como factores de desmotivação, uns por não possibilitarem o alcance de objectivos visíveis e outros por fomentarem a ilusão e criarem falsas expectativas ao correcto e progressivo estudo/aprendizagem⁶⁰. As condições naturais também devem ser tidas em conta na altura de se escolher estudos ou cadernos de exercícios, bem como repertório e de se planificarem objectivos. Assim, a um aluno(a) em idade infantil que inicia o estudo do clarinete, não se

⁵⁹ Outros Métodos entre as centenas existentes e que podem ser encontrados pela internet nos diversos catálogos de partituras, como os de F. Kellner; Lacruz, Puchol e Bou; Jean-Nöel Crocq; Józef Madeja, bem como diversos volumes da Collection Gilles Bordonneau que incluem exercícios de mecanismo, melodias, duos, trios, etc., e pequenas peças com acompanhamento áudio através de CD, incluído, e que torna o estudo mais agradável para as crianças. (Cf. Bibliografia).

⁶⁰ Para informação sobre estudos, métodos ou partituras várias, em diversos idiomas, incluindo o português, consultar: <http://www.partitionsvandoren.fr/>

poderá planificar e desenvolver o trabalho de ensino como se faria para um adolescente que tem mais maturidade e robustez física, por exemplo. Também o tipo de dentição ou a falta de algum dente, ou a personalidade de dois alunos, por exemplo, poderão funcionar como condicionantes a um determinado método de trabalho, sendo necessário um esforço por parte de quem ensina, para adaptar o estudo de forma aos resultados serem exequíveis e positivos.

Se aprender um instrumento pressupõe a existência de motivação, é importante sublinhar que não existem pessoas que “nasceram para” e outras que por muito que se esforcem, nunca chegarão a “artistas talentosos”. A aprendizagem do clarinete está ao alcance de todos os que realmente queiram, isto é: todas as pessoas que estejam motivadas para o fazer. A motivação extrínseca pode extinguir-se quando se rompe um dos elos que a consubstancia⁶¹. Por isso, um bom professor deverá ser capaz de desenvolver nos alunos a motivação intrínseca que possibilitará que a percepção de competência pessoal, autocontrolo, assunção e ultrapassagem de objectivos pessoais sejam uma realidade, reservando ao aluno um papel activo em que valorizará os objectivos que, ao serem exequíveis, o motivarão cada vez mais. Como factor extrínseco, é importante relacionar o ambiente escolar, reservando um papel importante para que as instituições de ensino, em lugar de rigidez e controle, tenham uma postura que proporcione aos alunos autonomia para que possam pôr a uso e aumentar as suas habilidades e capacidades, contribuindo, juntamente com os professores, para a motivação intrínseca. É positivo que os alunos sejam capazes de aprender a tomar decisões, escolher e assumir estratégias para cada tarefa específica, cabendo a todos os intervenientes, sejam eles o professor ou os pais, fomentar atitudes positivas em relação ao estudo, valorizar a ultrapassagem de objectivos

⁶¹ Como, por exemplo, quando os pais deixam de interessar-se e atrasam a matrícula na escola de música, quando o círculo de amigos não têm nada a ver com a música, quando as tarefas do dia-a-dia afastam todos os estímulos exteriores antes presentes, quando as expectativas de quem aprende saem goradas, etc.

e, conseqüentemente, aumentar a motivação para a aprendizagem. Pensamos que o professor deverá ensinar e ajudar os alunos a desenvolver estas competências, estando atento e percebendo em cada momento da aprendizagem a forma como o aluno evolui, qual a sua reacção perante as dificuldades e desafios e o seu desempenho no trabalho individual. Deve defender a perspectiva de que toda a prestação do aluno pode e deve servir como experiência de ensino e aprendizagem. Dessa maneira, deverá ser capaz de ir renovando objectivos, flexibilizando-os e adaptando-os para que sejam atingíveis e resultem sempre em evolução. Por isso, em lugar de uma atitude autoritária, ou de negativismo perante a prestação do aluno, o professor deve, no fim de cada aula, falar abertamente sobre a sua prestação e desempenho, mostrando e elogiando ou decidindo o que corrigir e como, acrescentando objectivos possíveis de alcançar no estudo individual e permitindo que a próxima aula decorra de uma forma eficiente e progressiva.

Quando um aluno está motivado devido a factores intrínsecos, é pouco provável que tenha que ser obrigado a estudar, já que isso para ele constitui uma experiência positiva e enriquecedora a vários níveis. No entanto, apesar da motivação se transformar em evolução e talento, se quisermos, e sempre em resultado de trabalho desenvolvido e devidamente orientado, há características e pormenores importantes a ter em conta. É importante conhecer-se as características acústicas do clarinete, a influência do clima, se a digestão está em curso⁶², ou se o nariz está entupido o que pode alterar a caixa de ressonância bucal, a influência do funcionamento dos nervos e dos músculos que interagem sem qualquer hermetismo em todo o corpo, etc. Assim, qualquer alteração física ou psicológica ou um simples estado de tensão ou euforia, pode alterar drasticamente a prestação mecânica e sensorial do acto de tocar clarinete. Dessa maneira, é importante ter em consideração que o clarinete começa a ser tocado no cérebro,

⁶² O que poderá alterar a capacidade mecânica do diafragma, devido ao espaço ocupado pelos alimentos.

terminando novamente neste toda a informação do que se tocou e do que se segue. Pelo caminho, foram utilizadas capacidades influenciadas pelos sentidos, pelos músculos e tendões e, muito importante, por ser instrumento de sopro, pela coluna de ar que tem início mecânico em órgãos como o diafragma, músculos abdominais e outros, bem como pelos pulmões, boca, dentes, língua, lábios, continuando pelo instrumento, onde é sujeito à “ordens” dos dedos, pressão de ar e uma série de acontecimentos acústicos que continuam depois dos limites da campânula, influenciados pela temperatura da sala, número de pessoas presentes, e outras características como por exemplo o grau higrométrico do local em que se encontram.

Posto isto, é possível a toda a gente aprender clarinete, desde que não possua limitação física ou psíquica que obste mecânica ou sensorialmente o acto de tocar esse instrumento de sopro. Tem, tal como tudo na vida, pormenores que farão grandes diferenças, em função das diferentes realidades que advêm do esforço e trabalho de cada um. No entanto, é a maior ou menor motivação que leva a que se invista em trabalho, no sentido de “criação” de talento. Motivará o aluno se a relação com o seu professor de instrumento for de comum interesse, em que um queira ensinar e o outro aprender, aprendendo todos dessa maneira. Mais importante que a escolha de escolas é a dos seus professores, não esquecendo que são os bons alunos que fazem os bons mestres, ou professores.

II. 4.2 – A respiração

Como instrumento de sopro, o acto de respirar merece atenção reforçada porque a prestação sonora do clarinete depende da quantidade de ar utilizada e da velocidade com que é obrigado a passar pelo seu tubo.

De pé ou sentados, respirar deve ser um acto natural, sem excessiva tensão e sem avolumar partes do tronco em separado, como o ventre ou os pulmões. Deve-se utilizar todos os músculos do tronco em

simultâneo, pensando em enchê-lo e alargando para os lados, por debaixo das costelas flutuantes, sendo importante uma postura natural e direita em que não haja um esforço suplementar dos músculos para segurar o esqueleto caso esteja em desequilíbrio.

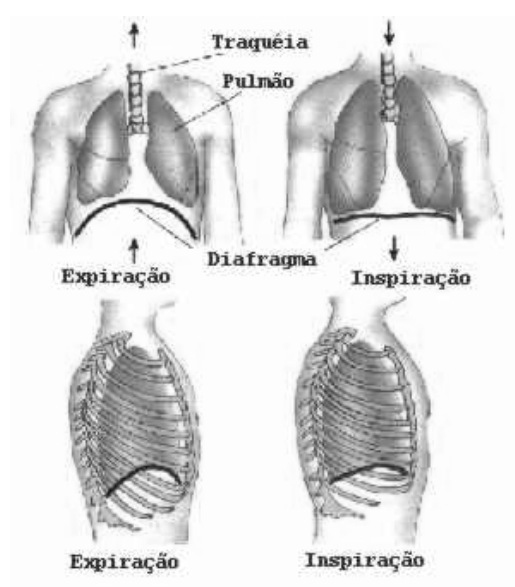


Fig. 34 – Mecanismo da respiração: o diafragma⁶³.

O diafragma é um músculo largo, em forma de leque, que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal. É normal as pessoas, na sua maioria, não respirarem de forma correcta, não o fazendo de forma suficientemente profunda. Fazem-no utilizando apenas a cavidade torácica, em lugar de respirarem utilizando toda a capacidade dos pulmões e permitindo receber cerca de 7 vezes mais oxigénio, de forma diafragmática, ou abdominal, como também é conhecida.

Ao inspirar-se de forma correcta, o diafragma desloca-se para baixo, ficando quase plano, e o abdómen desloca-se para fora, visto o diafragma empurrar literalmente o conteúdo deste. Quando a pessoa

⁶³ (Cf. <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/respiracao-cutanea/funcao-do-sistema-respiratorio.php> acedido em 10-06-2011).

expira, o diafragma desloca-se para cima, ficando semelhante a um cone e o abdómen desloca-se para dentro, pelos motivos inversos. Ao inspirar-se a pressão do ar nos pulmões diminui e o ar é puxado para dentro. Ao expirar-se, a pressão do ar nos pulmões aumenta, empurrando o ar para fora.

É importantíssimo para um instrumentista de sopro aprender a controlar o caudal de ar que insufla no instrumento, regulando as diferentes pressões exigidas pelo funcionamento acústico do clarinete, com o intuito de igualizar e uniformizar a resposta sonora. De facto, a potência do som depende da quantidade de ar e da sua velocidade. Por isso, o facto do diafragma influenciar a pressão do ar no interior dos pulmões, obriga o clarinetista a um esforço de aprendizagem e adaptação, no sentido de conseguir controlar a coluna de ar de uma forma homogénea. Para isso, é importante a compreensão do processo respiratório, sendo que da sua boa e correcta prática, resultará no futuro clarinetista um domínio correcto do seu instrumento, bem como o ajudará a não ter excessiva tensão nervosa o que na realidade se traduz por uma indesejável contracção muscular. Também, diga-se de passagem, este tipo de respiração, aplicada no dia-a-dia, aumenta a recepção de oxigénio, sendo benéfica tanto ao nível físico como psíquico, relaxando e diminuindo a ansiedade que tantas vezes se faz sentir no palco, ou simplesmente num exame ou numa aula.

Sendo assim importante, será útil treinar este tipo de respiração, o que levará 5 ou 6 minutos do nosso dia. A sua prática acaba por se impor, sendo automaticamente incorporada nos hábitos quotidianos dos instrumentistas de sopro. Assim, pode-se começar por sentar numa posição confortável, com as pernas afastadas e os pés relaxados e virados para fora, respirando pelo nariz e prestando atenção à respiração. De seguida, dobrando os braços, deve-se colocar os polegares sob o sítio onde acaba a caixa torácica, com o resto das mãos perpendicular ao corpo e viradas uma para a outra. Neste momento, se tudo estiver a fazer-se de forma correcta, deve-se sentir o movimento da

barriga para fora ao inspirar-se, e para dentro ao expirar-se. Pode até simular-se o movimento do diafragma com as mãos, se isso ajudar a visualizar o processo. Assim, quando se inspira, põem-se os dedos para baixo, direitos. Quando se expira, os dedos põem-se para cima, em forma de cone. Respirando e controlando a coluna de ar desta maneira, o ar insuflado no clarinete deverá ter a consistência, força e velocidade desejadas, não sendo desejável que essa coluna de ar sofra algum “acidente” de percurso na sua passagem para o clarinete e, sendo a ligação com este justamente na boca, é importante uma correcta colocação que não provoque atrito prejudicial à coluna de ar.

II. 4.3 – Colocação e emissão

Este é um assunto que, normalmente, preocupa um clarinetista a partir do momento que interioriza e assume a necessidade e interesse em melhorar a sua prestação. É a colocação que permitirá ao clarinetista não atrofiar a coluna de ar logo à entrada do clarinete, quando aperta na boca a boquilha e palheta, implicando dificuldade indesejada e altamente prejudicial para a execução e interpretação já que a emissão é imediatamente defeituosa e difícil.

Ao aluno principiante e não só, a respiração e a colocação correctas são o primeiro passo a superar para o progresso no clarinete. Após entendido todo o processo de respiração, é importante respeitar a colocação dos dentes por cima da boquilha, mais ou menos a um centímetro da ponta, forrando os dentes do maxilar inferior com os lábios e rodeando a boquilha de forma a que sem deixar sair ar pelos cantos da boca nem apertar demasiado a boquilha, conseguir soprar para dentro do clarinete pondo a palheta em vibração e consequentemente produzir som. É importante pensar em soprar “ar frio” para dentro do clarinete, o que implica uma utilização muscular que centrará a sonoridade e emissão.

Após a eleição da boquilha, motor do clarinete e que imporá a força e tipo de palheta a utilizar, deve ter-se em conta a sua correcta

junção garantida pela abraçadeira, qualquer que seja a escolhida entre as existentes e que corresponda às nossas expectativas. Este conjunto tão importante é, muitas das vezes, utilizado sozinho para dar início ao processo de colocação e emissão, resultando mal como início porque a emissão de uma nota somente com a boquilha⁶⁴, resulta numa sucessão de sons em *glissando*, que são desagradáveis ao ouvido, agressivos e demasiado brilhantes. Como defesa, alguns dos defensores desta prática recomendam o uso simultâneo do barrilete, que resulta aproximadamente no Lá^{b4}, diminuindo assim as oscilações, mas não eliminando os resultados que podem desmotivar o aluno ou quem o ouve e que decerto apreciará pouco os sons gritantes e agudos (Cf. Grau, 1983: 130). Sobre esta questão, defendemos que o melhor processo é o de se iniciar o estudo do clarinete com todo ele montado, o que possibilitará imediatamente e desde o início, controlar a postura, ângulo de emissão do instrumento e familiarizar o instrumentista iniciante com a sensação nova de uma máquina que em princípio e durante a maior parte do tempo, irá considerar incômoda ou como não fazendo parte da expressão das suas sensações. Como referimos anteriormente, tarde ou cedo, todo o estado físico e emocional do instrumentista irá repercutir-se e influenciar a sua prestação. Assim, quanto mais cedo se iniciar o trabalho com todo o instrumento, mais depressa se percorrerá o trajecto de habituação e adaptação.

As primeiras notas terão como referência as origens do clarinete, ou seja as suas fundamentais ou registo de *chalumeau*. Será aconselhável iniciar-se pela mão esquerda e, à medida que se vai dominando a digitação e a emissão correcta, vai-se acrescentando as notas correspondentes aos orifícios da mão direita, para se passar posteriormente às restantes posições das notas fundamentais. A partir daí, é recomendável a adopção de um dos vários métodos existentes no mercado, sejam eles de iniciação ou de nível elementar.

⁶⁴ Normalmente, soa o Dó# ou o Ré5.

II. 4.3.1 – Compensador

No processo de colocação e emissão das primeiras notas, deparamos, muitas das vezes, com condições naturais que obrigam a alguma adaptação e resolução inteligente de problemas. Alguns desses problemas, transitórios ou não, necessitam de ser resolvidos para tornar exequível todo o percurso de progressiva aprendizagem, tenham eles a ver com crianças em mudança de dentição e com falta de dentes, dentição a precisar de correcção com aparelhos dentários, ou quaisquer outras características naturais que nos levam a ter que corrigir e alterar a colocação. No entanto, apesar de, na maioria das vezes, a colocação ser recomendada colocando os dentes na parte superior da boquilha e com os dentes do maxilar inferior forrados pelo respectivo lábio, é importante referir-se que há outro tipo de colocação, em que os dentes de ambos os maxilares são forrados pelos seus respectivos lábios. Em comum, os dois tipos de colocação pressupõem que o lábio em contacto com a palheta controle o seu movimento e vibração.

A colocação com os dentes apoiados directamente na parte superior da boquilha é uma tradição de mais de um século e ensinada pelos professores do Conservatório de Paris e dos da escola alemã de clarinete⁶⁵. Também a posição da boquilha não foi sempre a mesma. De facto, até cerca de 1759, a posição da palheta era para cima, contrariamente ao que hoje se vê e se usa e foram os clarinetistas de Mannheim, os primeiros a usá-la tal como hoje as usamos (Cf. Grau, 1983: 131).

Posto isto, será importante avaliar as vantagens e desvantagens de se tocar com os lábios cobrindo os dentes, tal como o oboé ou o fagote, ou apoiando os dentes directamente sobre a boquilha. Assim, ao apoiar-se os dentes sobre a boquilha, pode alterar-se a abertura bucal, e o maxilar superior fechará a glote⁶⁶, interrompendo a coluna de ar e

⁶⁵ Que foram os primeiros a deixar de tocar forrando os dentes com os lábios.

⁶⁶ Estrutura anatómica localizada na porção final da laringofaringe que impede a entrada de alimentos e facilita a passagem de ar dos e para os pulmões.

tornando-a menos fluida, além de se causar tensão muscular que não é de todo bem-vinda⁶⁷.

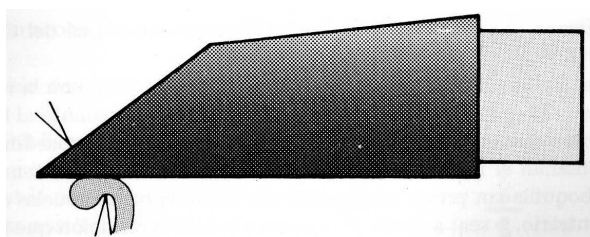


Fig. 35 – Colocação dentes e lábios na ponta da boquilha.

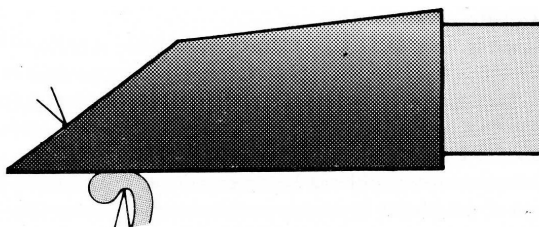


Fig. 36 – Colocação com palheta demasiado liberta.

Por outro lado, na tentativa de se relaxar os músculos, a distância dos dentes à ponta da boquilha fica maior do que um centímetro, o que apesar de libertar a coluna de ar, deixa uma quantidade de palheta livre dentro da boca, muito difícil de controlar e afectando toda a performance⁶⁸. Desta maneira, não cobrindo os dentes com os lábios, o maxilar superior altera além do ângulo da entrada da boquilha, o fluxo da coluna de ar e a colocação, bem como todo o pretendido relaxamento muscular que resulta em boa sonoridade e controlo do instrumento, já que se pode propagar, através dos músculos em tensão, pelos braços e pescoço, fazendo com que os resultados sejam desagradáveis para todos os implicados: instrumentista e público.

Quando se cobrem os dentes de ambos os maxilares com os lábios, a abertura é a correcta, desde que se respeite a colocação a

⁶⁷ Ver fig. 35.

⁶⁸ Ver fig. 36.

cerca de 1cm da ponta, caso contrário o problema volta a existir. No entanto, esta forma de tocar fatiga os lábios e origina, consequentemente, pelo uso continuado, que os dentes causem algum tipo de contusão ou dor, que por sua vez originará também a referida tensão muscular totalmente indesejada e prejudicial.

Seja como for, actualmente existem excelentes clarinetistas que utilizam uma das duas técnicas e, apesar de a mais usada, ensinada e difundida, ser a de se apoiar os dentes na boquilha, a colocação forrando os dentes é perfeitamente correcta se assumida.

Atentas e conhecedoras das desvantagens mecânicas da boquilha estar assimétrica dentro da boca, relativamente à glote e à afectação provocada pela distância diferente dos maxilares, os fabricantes de boquilhas e de acessórios musicais colocaram no mercado pequenas borrachas, plásticos e outros artigos esponjosos que além de preencherem o espaço em falta da grossura do lábio, permitem proteger os dentes e a boquilha do contacto directo dos dentes. A esse objecto que normalmente se cola sobre a boquilha e que serve para compensar e proteger, chamemos-lhe simplesmente “compensador” e, havendo-os de cores, espessuras e materiais diferentes, está ao alcance de qualquer clarinetista escolher o que melhor lhe sirva e lhe proporcione conforto ao tocar, tendo em conta que desse modo, a abertura bucal estará correcta e o lábio inferior poderá exercer livremente o controlo sobre a boquilha, enquanto o lábio superior estará liberto de agressões e fadiga.

Seja como for, pode-se utilizar uma ou outra forma de tocar clarinete, desde que, após se experimentar ambas, a escolha recaia por uma cujas razões o clarinetista experimente melhores ou mais vantajosas de acordo com os resultados obtidos e experimentados.

II. 4.4 - Visão geral: primeiras notas

Após entender o processo de respiração e colocação, um pretendente a clarinetista deve começar por emitir um som, partindo do

registo de *chalumeau*, ou notas fundamentais do clarinete⁶⁹. Assim, ao soprar-se para o interior do clarinete, após colocar bem a boquilha com a palheta e abraçadeira, bem como os dentes a cerca de 1cm da ponta, bem como os lábios a proteger dentes e palheta, isto é, cobrindo os dentes do maxilar inferior e salvaguardando a liberdade de escolha pelos dois métodos de colocação anunciados anteriormente no capítulo próprio⁷⁰, irá ouvir-se, caso a pressão do lábio seja pouca ou nenhuma, uma espécie de corrente de ar e pouco mais. Isto explica-se pela pouca velocidade de ar que ao ser insuficiente, não chega para pôr a cana da palheta a vibrar. Dessa forma, há que aumentar a pressão e a velocidade do ar até a palheta entrar em vibração e produzir som. Utilizando a língua, tal como para pronunciar a sílaba “Tá”, devemos, ao fim de algumas tentativas e correcções por parte do professor, ou pela necessária capacidade de auto-crítica que fará com que numa perspectiva de tentativa e erro procuremos a sonoridade o mais fácil e agradável possível, conseguir fazer soar as notas fundamentais, do registo de *chalumeau*, referentes à mão esquerda. A utilização da mão direita irá surgir em consequência e de forma natural. No entanto, a passagem ao registo de duodécima deve fazer-se sempre após as fundamentais ou registo grave do clarinete estarem dominados, bem como a colocação e emissão estarem correctas e assimiladas. Nas notas mais agudas, a articulação exigirá maior relaxamento e pressão de ar o que irá fazer-se quase por instinto após alguma prática.

O movimento dos dedos deve sempre ser iniciado muito devagar e evitando todo o constrangimento muscular. Deve fazer-se sempre na vertical em relação aos orifícios ou chaves e nunca em estilo foice, ou seja obliquamente. Também é importante a distância a que se levantam os dedos, sendo que demasiado levantados, ou pelo contrário, deixados quase junto aos orifícios, resultará em mau e deficiente funcionamento mecânico. Os dedos deixados demasiado perto dos orifícios irão alterar

⁶⁹ Cf. Cap. II.4.3

⁷⁰ Cf. Cap. II.4.3.1

a afinação e intonação do clarinete, visto alterarem acusticamente o movimento da coluna de ar.

Existem muitos e variados métodos ou livros de estudos com exercícios para vários níveis de iniciação. Em qualquer ponto de vendas de partituras, ou editoras⁷¹, descobriremos alguns. No entanto, qualquer que seja o que se adopte, deve sempre ser abordado devagar e atendendo sempre à igualdade dos dedos, tanto em ritmo, velocidade e força, bem como na forma de se movimentarem. A força dos dedos não deverá ser demasiada mas sim a suficiente para, de forma firme, tapar os orifícios e dominar ritmicamente a géstica mecânica, controlando o movimento dos dedos para se conseguir um domínio mecânico igual e equilibrado em todos os aspectos, bem como independência entre as duas mãos e respectivos dedos. De facto, um erro comum é relacionar-se um *legato* perfeito, com a força dos dedos. Se bem que não é desejável escutar os dedos a percutirem os orifícios e as chaves do clarinete, é absolutamente necessário que estes vedem bem cada orifício e façam as chaves cumprir o seu papel, sendo que o *legato* depende da pressão e da coluna de ar ser bem homogênea, bem como da velocidade do ar soprado para o interior do instrumento.

II. 4.4.1 – A Língua: articulação

Articular bem, é sinónimo de se ser bem entendido. Por analogia com a linguagem falada, também na música uma boa percepção da articulação permite clareza de discurso. É a língua que desempenha esse papel e, como factor importante na aprendizagem, deve ser tida em conta logo desde o início da abordagem ao estudo do clarinete. Não é fácil explicar-se teoricamente como utilizar a língua, visto que os resultados dependem do tamanho desta, da cavidade oral, dos maxilares, características da dentição, etc. Assim, ao tocar-se clarinete, o efeito final ou resultados da utilização da língua acabam por ser o

⁷¹ (Cf. <http://www.partitionsvandoren.fr/>)

melhor indicador de que esta estará a ser bem utilizada e se não, como alterar os procedimentos no sentido de se alcançarem os objectivos propostos. Por uma questão de comportamento dos músculos utilizados para o efeito, será útil articular com a sílaba “Tá”, visto colocar a cavidade oral em “posição” de fluidez e sem constrangimentos de maior. No entanto, posteriormente, o efeito produzido e a produzir pela articulação, leva a que inconscientemente e de forma automática outras sílabas sejam utilizadas.

Uma questão que suscita sempre dúvidas é qual a forma como a língua se deve comportar para articular bem, ou para possibilitar um *staccato* rápido. De facto, todas as pessoas têm características diferentes e a língua pode ser pequena ou grande o que obrigará a um tipo de comportamento diferente no interior da boca. Há diversas teorias sobre a parte da língua a utilizar em determinado tipo de articulação. Assim, assumindo as diferenças entre os vários tipos de dentição que obrigam à adaptação no ângulo do clarinete, às diferentes cavidades bucais e respectivas línguas, é difícil aconselhar uma maneira *standard* que sirva todos os clarinetistas. Nos métodos e cadernos de exercícios de nível elementar, as instruções para se articular não resultam na prática em articulações controladas, homogêneas e agradáveis de ouvir. Na verdade, é somente com recurso aos resultados audíveis que os instrumentistas sabem como utilizar a língua e se o fazem bem, ou não. Assim, ao escutar ou abordar um *staccato*, escrito de forma a se executar curtíssimo, a língua, por tentativas, será levada a comportar-se de forma aos resultados serem os requeridos, tal como acontece, se atentarmos à ginástica que a língua tem e é capaz de fazer quando falamos, comemos ou de alguma maneira a utilizamos e deparamos com a conclusão do que pensamos querer como resultado final, levando a língua a funcionar como ferramenta da nossa vontade e a conseguir concretizar os objectivos propostos. Assim, o local da língua utilizado para articular, ou a forma como a recolhemos ao tocar clarinete, deve ser em função dos resultados conseguidos e a conseguir, por analogia com a forma como nos esforçamos e

aprendemos também a articular palavras ou a utilizar a língua para levar a comida de um lado para o outro da boca quando mastigamos.

O início da emissão de um som deve pôr a língua em movimento, salvo exceções a abordar posteriormente à primeira aprendizagem, em que a garganta, ou o diafragma, são levados a alterar ou reforçar a coluna de ar. A utilização da língua para articular é um assunto importante no percurso do clarinetista e, devido a factores de índole natural, inerentes às características de determinadas pessoas, questões musculares e de relaxamento, tamanho da língua, estudo desenvolvido, etc., existem instrumentistas que conseguem uma articulação rápida em *staccato*, enquanto outros, com anos de prática e estudo, não os conseguem igualar em velocidade. No entanto, é de referir que o mais importante é uma articulação de qualidade, ritmo e clareza e não de quantidade e velocidade. Por vezes, um problema de articulação reside no facto de a preocupação com a língua ser tanta que o acto de afastamento da palheta, após ter sido solicitada, é relevado para segundo plano, ficando a língua a estorvar a coluna de ar e vibração da palheta. Assim, é muito importante, ao articular-se, recuar rapidamente, porque quanto maior for a rapidez de recuo da língua, mais claro e mais curto será o *staccato*. De qualquer das formas, o mais importante é a qualidade e diversidade das articulações, conseguindo-se tipos diferentes de articular que permitam responder às exigências de diferentes tipos de repertório e autores e não uma língua super-rápida e prisioneira da sua monotonia de variedade e de outras potencialidades mais importantes.

É importante considerar, também, que o ângulo em que se toca se reflecte no posicionamento da língua em relação à palheta, influenciando a forma como ela articula. Todos os clarinetistas profissionais têm uma forma de articular versátil, em função das suas necessidades. A língua tem um papel muito importante não só na articulação, mas também na emissão, servindo como regulador da direcção e espaço da “caixa de ressonância” constituída pela cavidade oral. Para um *staccato* mais elaborado, pode estudar-se tocando

devagar e atentos ao início e fim de cada som. Como se depreende, não está em causa a velocidade, porque sempre se chegará a alguma fluidez, com a continuação do trabalho, mas sim à qualidade do *staccato*.

Dependendo do compositor e das características da música, se é erudita, ligeira, jazz, popular, etc., também a articulação será adaptada e interpretada em função das diferentes identidades. Assim, a junção de pontos e traços, bem como de ligaduras ou sinais de acentuação, originam grafismos que pretendem servir os propósitos do compositor, expressando e articulando as ideias musicais das mais variadas e diferentes formas.

Alguns compositores fornecem pistas sobre a forma como querem o “seu” *staccato*.

Por exemplo:



Fig. 37 – Semínimas articuladas

Este tipo de articulação é feito com um *staccato* simples, em que se requer uma separação entre cada nota que reflectirá somente o tempo da língua cortar a vibração da palheta.

Por outro lado, na figura 38, a articulação é escrita com um ponto por cima, separando ainda mais as notas que resultarão na prática mais curtas.



Fig. 38 – Articulação curta

Outro tipo de *Staccato*, o da figura 39, e muitas vezes utilizado por Weber, por exemplo, requer os sons mais curtos, sendo que as semínimas escritas, resultam auditivamente em semicolcheias.

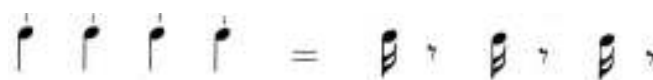


Fig. 39 – Articulação muito curta



Fig. 40 – Conjugação de *legato* e *staccato*

Outro caso é o da associação da ligadura (*legato*) e da separação (*Staccato*). Tal como se depreende, o silêncio entre as notas terá que ser algo imaginário, sendo que a língua terá que articular a palheta sem interromper a sua vibração, enquanto que a coluna de ar regulará a pressão sonora.

II. 4.4.2 – O *legato*

Como já expresse anteriormente, a língua tem um papel importante no acto de se tocar clarinete, seja no *legato* ou no *staccato*, onde é responsável pelas suas diversas variantes. Cabe à língua alguma influência moderadora ou não, do papel da coluna de ar que, no caso de um bom *legato*, é fundamental, visto ser absolutamente necessário um bom apoio desde o diafragma, para que ela resulte homogênea e preenchida por tensão, devidamente controlada, para que a sonoridade resultante seja equilibrada. Num *legato* perfeito, a intrusão da língua é, por vezes, desastrosa ou necessária, dependendo do momento da sua utilização ser no início, ou durante uma frase. Por vezes, uma frase requer a língua recolhida bem atrás, no interior da boca, deixando ao diafragma e à pressão do sopro o papel de projectar a coluna de ar no sentido de iniciar a vibração da palheta. Outras vezes, a língua é utilizada subtilmente para dar início à emissão de som de uma

determinada frase. Também, durante um *legato* perfeito a língua pode simplesmente ajudar à intonação, enquanto que a coluna de ar equilibrada em termos de pressão, pelo ar apoiado no diafragma e induzido à velocidade necessária para equilibrar a coluna de ar, permite que os diferentes registos soem homogêneos. Este é um dos motivos que justificam o conhecimento do comportamento acústico do clarinete, no sentido de se colmatarem as diferenças naturais de densidade e justeza de afinação nas diferentes notas e registos⁷².

II. 4.5 – Posição ou postura do clarinetista

Todo o tipo de resultados podem ser modificados, ajudados ou simplesmente deturpados pela postura. Logo desde o início da aprendizagem e durante toda a evolução, um espelho poderá ser de uma grande ajuda no que diz respeito a ter e manter uma postura natural e correcta⁷³. Assim, é importante que toda a atitude ao tocar clarinete seja relaxada e com o corpo direito, embora não rígido. A expressão corporal joga um papel importante na comunicação entre músicos e até com o público, sendo, por vezes, tão importante como a música, na perspectiva de que, se mal feita ou mal interpretada, poderá implicar, por exemplo, uma sincronia desastrosa em música de câmara. Por isso, deve-se manter a postura, sem perder de vista a flexibilidade e capacidade de comunicação corporal. Em suma: há que evitar a rigidez e os gestos supérfluos.

A origem de muitos dos hábitos de má postura resultam da aprendizagem do clarinete muito cedo, quando ainda não se consegue aguentar todo o tempo com o peso do clarinete, motivo pelo qual é recomendável o uso de um suporte para o pescoço, à semelhança dos saxofones, por exemplo. Existem vários tipos e quase todos eficientes. Por outro lado, as Bandas Filarmónicas em Portugal, actuando por

⁷² Ver Cap. II.3

⁷³ Encostar-se a uma parede dá uma ideia real da nossa postura e de como a corrigir ou melhorar.

vezes em espaços redondos ou quase⁷⁴, ou em palcos onde o elevado número de clarinetistas não cabe confortavelmente, bem como o lugar que ocupam similar ao dos violinos na orquestra os obrigar a ficar de lado para o maestro, faz com que tenham também erros de postura que advêm desses e de outros factores, alguns deles relacionados com o simples facto de, por vezes, tocarem dois ou até três pessoas pela mesma estante, devido a factores de espaço para as estantes, número de partituras ou outras condicionantes.

Com uma postura direita, de pé ou sentado, é possível um correcto funcionamento da respiração, sem accionar músculos desnecessários que, forçados a segurar o esqueleto, serviriam também para causar tensões completamente dispensáveis. Um exercício útil, pelo que demonstra, é tentar-se caminhar criando tensão numa só das pernas. Claro que o resultado é que a perna descontraída se moverá mais facilmente, resultando uma assimetria no movimento. Com o resto do corpo acontece exactamente o mesmo e uma mão ou braço que esteja em tensão, terá maior dificuldade em se mover, o que se repercutirá na velocidade dos dedos. Assim, a má postura cria crispações em partes utilizadas para o acto de se tocar clarinete que, por sua vez, desequilibrarão mecanicamente a performance total, incluindo a capacidade de se respirar bem e aguentar com a pressão necessária uma frase completa, ou constranger os músculos da garganta que afectarão a emissão e articulação, ou ainda a velocidade que se quer equilibrada e a igualdade e independência dos dedos e mãos. Qualquer erro de postura, em alguma parte do corpo, acontece pela sua posição ou movimentação fora do que é natural. Assim, esse mesmo erro irá repercutir-se pelo corpo todo, criando um efeito de bola de neve no que diz respeito a crispações e a tensões musculares prejudiciais.

⁷⁴ É o caso dos coretos, nas romarias.

II. 4.6 – O som

Esta é uma questão complexa, já que apesar do timbre do clarinete ser inconfundível, existem várias escolas defensoras e praticantes de sonoridades mais ou menos diferentes⁷⁵. Actualmente, as características de cada uma delas pode ser personalizada, resultando um misto ou aproximação de sonoridades, recorrendo à escolha e utilização de diferentes materiais de trabalho, sejam eles boquilhas e palhetas, ou todo o sistema do instrumento.

A escola francesa e a alemã têm concepções sonoras algo diferentes, bem como material, instrumentos, boquilhas e palhetas, que produzem essas diferenças. Os clarinetes de sistema alemão, produzem, na sua maioria, uma sonoridade mais centrada, escura e profunda do que, por exemplo, os clarinetes do sistema francês, em que o som é limpo, claro e timbrado⁷⁶. O tipo de escola ensinada em Portugal, Espanha, França, Itália, etc., pressupõe o cultivo, produção e emissão da sonoridade mais ou menos característica dos clarinetes de sistema francês, o qual usamos. Os dois sistemas são utilizados esporadicamente em vários países e também nos EUA e Inglaterra, bem como nos países de Leste, onde se cultivam as suas próprias identidades e se vêem, por vezes, na mesma orquestra, dois clarinetistas em que um toca com o sistema alemão e outro com o francês, imperando a música acima de tudo e chamando a si o protagonismo, independentemente de estar a ser interpretada com este ou aquele sistema de clarinete. No entanto, apesar de não se poder saber como soavam os clarinetes antigamente, acreditamos que seriam o resultado do tipo e capacidades dos instrumentistas e dos seus instrumentos, do que eles pensavam do som do clarinete, do tipo de boquilhas e palhetas

⁷⁵ Escolas Francesa, Alemã, Italiana, Americana, Inglesa, Russa e Espanhola que possuem características que as diferenciam. (Cf. Grau, 1983: 152 a 161).

⁷⁶ Já foi muito mais, visto que influencia o som, também, a procura e imitação tímbrica, bem como a utilização e mistura de materiais de trabalho, nomeadamente boquilhas, barriletes e palhetas, produzindo-se, assim, resultados personalizados.

que utilizavam, dos barriletes, etc. Actualmente, existem clarinetistas de diferentes nacionalidades que tocam segundo a sonoridade francesa, alemã ou outra, independentemente de onde tenham nascido, trabalhem ou vivam. Pode-se tocar à maneira francesa ou alemã, sem escamotear qualquer tipo de compromisso com a identidade ou nacionalidade de origem. As diversas escolas tendem a influenciar-se e a enriquecerem-se entre si, algumas mantendo alguma distância que as identifica, outras assimilando características comuns e enriquecendo-se com a experiência. No entanto, é importante dizê-lo, não é possível produzir-se a sonoridade de um clarinete alemão por exemplo com um clarinete francês. São construções e concepções muito diferentes que dão também resultados específicos. Há fabricantes de instrumentos que atentos à polivalência exigida aos músicos actuais, fabricaram e fabricam diferentes clarinetes, com características diversas, possibilitando valências que permitem um controlo tímbrico, técnico e mecânico, permitindo, sem dificuldade de maior, a performance assumida e convencionada como sendo diferente nas composições, por exemplo, de Debussy ou de Brahms.

Apesar de aceite que determinada obra deverá ser interpretada com esta ou aquela característica sonora, o facto é que para Mozart a abordagem será diferente da de Poulenc, por exemplo. Os instrumentos actuais, bem como os músicos, não soam como no séc. XVIII, nem saberiam como fazê-lo. Por isso, qualquer obra deve ser musicalmente interpretada revelando a sua essência, sendo certo que soará diferente se abordada com um clarinete sistema alemão ou francês, não podendo nem devendo haver uma hierarquia considerando ser melhor interpretada segundo a perspectiva de diferentes escolas, nacionalidades e este ou aquele sistema de construção de instrumentos.

Em Portugal, quase todos os clarinetistas pertencem, ou pertenceram a Bandas Filarmónicas onde foram influenciados pelo tipo de sonoridade forte das mesmas. Apesar de na orquestra a abordagem ser diferente, numa banda, o clarinete deve ajudar a que esta soe tal como é: uma Banda, com a sua identidade e importância própria.

A sonoridade depende do clarinete, da palheta e boquilha, do barrilete e da concepção ou imagem sonora que se tiver ou se procurar como desejável. No entanto, factores como coluna de ar, colocação, velocidade do sopro, postura, etc., são igualmente relevantes. Apesar de tudo, a boquilha e uma palheta com a consistência certa⁷⁷ são o motor do clarinete que deverá fazer soar com as cores que iremos progressivamente procurar emitir, fruto da sonoridade e timbre interior existente no nosso subconsciente. Existem muitos e excelentes clarinetistas que mudando de clarinetes, palhetas e/ou boquilhas, mais tarde ou mais cedo acabam por emitir a sonoridade que tinham antes de qualquer mudança, o que poderá provar que o bonito ou menos bom som que tiver um clarinetista, existe em função da sua contribuição mental, sinal de que somos influenciados pelo meio e pela sonoridade que nos é aprazível, pela que nos é possível, pela do professor ou daquele clarinetista que admiramos, por exemplo, ou da gravação que nos marca de um clarinetista que procuramos imitar. O tipo de sonoridade é passível de muitos tipos de influência, não sendo fácil explicar o porquê de ela hoje estar diferente de ontem. De facto, estarmos motivados, felizes e saudáveis, altera imediatamente a resposta sonora de uma forma positiva, sendo que o contrário também é verdade.

II. 4.6.1 – Condições naturais: a cavidade bucal

Da cavidade bucal depende a qualidade e quantidade de ressonância porque serve de amplificador do som. É importante e tem influência uma correcta saída de ar, onde a cavidade bucal, a forma ou a maneira como o lábio inferior apoia ou controla a palheta, bem como a quantidade de superfície do mesmo lábio que entra em contacto com esta, a pressão no interior da boca, influências da glote, da língua, da parte interior da cara, bem como as diversas contracções musculares resultantes do processo de colocação, embocadura, emissão,

⁷⁷ Nem muito forte, a ponto de cansar e contrair os músculos, nem demasiado fraca, ensopando e originando uma sonoridade de cana pouco desejável.

articulação, etc., influenciam a qualidade sonora individual. A posição da boquilha no interior da boca, ou seja a quantidade de boquilha e ângulo em relação à boca e aos dentes, bem como a disposição destes e a posição da língua, também influenciam o som. Outros factores constitutivos de um tipo e qualidade de som que será sempre diferente para quem o emite e para quem o ouve, são a interacção da boquilha, palheta, cavidade bucal, respiração e utilização da coluna de ar apoiada no diafragma e músculos abdominais, bem como a boa ou má disposição física e ou mental do clarinetista. Relevante também, é o local onde se toque ou faça soar o instrumento, a temperatura da sala, a altitude local, o número de pessoas a assistir, tipo de materiais a cobrir as paredes e se são lisas ou não, o formato do espaço, as janelas estarem abertas ou fechadas, etc. Também qualquer movimento bucal tem efeitos directos na coluna de ar e na sonoridade.

Desde muito cedo, os timbres que nos rodeiam, quaisquer que sejam as suas origens, criam uma imagem sonora colorida que vai influenciar também a sonoridade que pretendemos alcançar e possuímos. Sendo assim, mesmo com determinadas características naturais semelhantes, dois clarinetistas usando o mesmo clarinete, com a mesma palheta e boquilha, nas mesmas condições de temperatura e humidade, mesmo local, etc., terão cada um as suas próprias características sonoras, devido à utilização das suas características naturais, exercendo mais ou menos força na colocação, na cavidade bucal, ou pressão na coluna de ar. Outro factor importante, é a cor sonora requerida pelo músico e que advém dos seus “registos” de memória, sendo para si um objectivo consciente ou inconsciente, o de imitar progressivamente o som idealizado ou sentido, levando a mutações em arco-íris do seu som, resultando no afunilar tímbrico no sentido dos resultados “pretendidos” seja com que material for. Uma prova disso mesmo, é a de que distintos clarinetistas, após mudarem de clarinete, boquilhas, etc., para outro tipo de material e ferramenta de trabalho cuja sonoridade lhes parece responder melhor às suas

expectativas, se vêm progressivamente com a sonoridade do instrumento anterior e usando material por vezes totalmente diferente.

II. 4.7 – Grafismos e notação contemporâneos

A versatilidade do clarinete não se fica somente pela cor sonora, mas sim e também, pela sua capacidade de expressar sentimentos ou impressões, de uma forma versátil e alargada⁷⁸.

Desde o Barroco, quando apareceu, e tal como os demais instrumentos, o clarinete teve sempre que se ir adaptando às composições criadas entretanto, e às necessidades requeridas por estas, bem como às exigências dos clarinetistas. Evoluído no nosso tempo, tanto mecânica como tecnicamente, o clarinete presta-se a quase tudo o que o homem pode escrever para ele. Como consequência, vão surgindo grafismos e notação que utilizados na música contemporânea, representam a linguagem actual que qualquer instrumentista deverá conhecer.

A notação musical, tal como todos os tipos de escrita, reflecte a cultura geral do povo que a possui e está submetida às mesmas flutuações e vicissitudes que o idioma e a linguagem musical, razão pela qual sofreu tantas modificações antes de chegar a ser o que conhecemos actualmente como notação ocidental. Ainda não é possível escrever-se a música no próprio papel, visto que ela está para além das notas que, servindo somente para, de forma gráfica, representar os sons, modificações de tempo, intensidade, articulações e dinâmicas que o afectam, pausas rítmicas e silêncios, etc., levou à necessidade da aparição de novas formas de notação e grafia musicais, em função das necessidades dos compositores em escrever os mínimos detalhes, da forma o mais objectiva possível, na tentativa de evitar equívocos e algumas liberdades interpretativas que, nos anteriores séculos, eram

⁷⁸ Conclusão mais do que evidente se atentarmos ao uso que deram ao clarinete, compositores como Mozart e Weber, por exemplo.

toleradas e até encorajadas, tanto pelo público, como pelos músicos e pelos próprios compositores.

As criações dos compositores contemporâneos⁷⁹ são, variadíssimas vezes, acompanhadas com instruções do próprio compositor, onde veicula elementos referentes à linguagem e notação utilizadas, decifrando a grafia e notação expressas. Quando possível o contacto com o compositor, o clarinetista pode colher orientações, para desenvolver correctamente a sua *performance*. Alguns compositores têm o cuidado de escrever algumas linhas de explicação da linguagem utilizada na sua obra, em jeito de explicação técnica orientadora da sua execução⁸⁰. No entanto, por vezes, ao clarinetista menos habituado à linguagem contemporânea, a música do nosso tempo pode parecer inacessível ou impraticável, ouvindo-se muitas das vezes clarinetistas profissionais dizer que não acham muito compensador todo o trabalho que dá em “decifrar” todos os símbolos gráficos expressos nas partituras do nosso século.

Existem compositores que têm a sua própria forma gráfica e notacional de se expressarem neste contexto da música contemporânea, sendo impossível no presente trabalho expôr exhaustivamente todos os existentes o que nos levaria à escrita de um tratado inteiro. Assim, sem se pretender expor a totalidade do amplo universo de grafismos e notação, pensamos que será útil a apresentação de alguns, como rampa de lançamento ou fonte inspiradora para um estudo mais aprofundado no sentido da descoberta e compreensão desta aliciante temática. Os exemplos expostos são os que o clarinetista encontra normalmente em compositores a partir do século XX, sendo comumente utilizados por muitos dos compositores para clarinete⁸¹.

⁷⁹ A partir de 1900.

⁸⁰ Ex: A obra “Langará” de Alexandre Delgado, para clarinete solo.

⁸¹ Para estudo mais aprofundado: (Cf. Errante, 1993. Cf. Farmer, 1982. Cf. Grazia, em: <http://www.clarinet-multiphonics.org/>. Cf. Marchi, 1994. Cf. Pergamo, 1973. Cf. Rehfeldt, 1994. Cf. Richards em <http://userpages.umbc.edu/~emrich/clarinet21.html> Cf. Rojo, 1984. Cf. Seve, 1991).

Nas figuras 41 a 43, o intérprete pode escolher o sentido da execução e interpretação, ou omitir sons (figura 44):

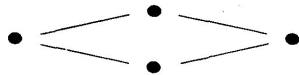


Fig. 41 – Pode tocar-se as notas em qualquer sentido.



Fig. 42 – Pode tocar-se da esquerda para a direita ou vice-versa.



Fig. 43 – Grupos de notas que podem ser tocadas em qualquer ordem.



Fig. 44 – O que estiver escrito no seu interior pode ou não ser tocado.

As figuras seguintes informam da duração:



Fig. 45 – Som prolongado.



Fig. 46 – Segundos.



Fig. 47 – Duração larga.

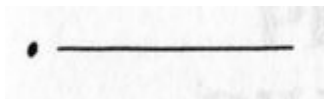


Fig. 48 – Valor ou duração muito longa.



Fig. 49 – Valor ou duração longa.



Fig. 50 – De cima para baixo, valor ou duração curta, muito curta e extremamente curta.



Fig. 51 – Duração ou valor breve.

As figuras 52 e 53 indicam alterações na velocidade:



Fig. 52 – Aceleração rítmica.



Fig. 53 – Desaceleração rítmica

Altura do som e continuação do mesmo elemento, anunciado por qualquer símbolo anterior (figura 54 e 55, respectivamente):



Fig. 54 – Som muito agudo.



Fig. 55 – Continuar o mesmo elemento.

II. 4.7.1 – Quarto de tom

A alteração da afinação de uma nota de forma ascendente ou descendente, em quartos de tom, é um recurso e uma possibilidade que o clarinete possui e que requer algum trabalho. Fazê-lo descendente é mais fácil do que o inverso. Para se subir o tom e conseqüentemente a frequência, terá que se alterar o ângulo do clarinete até ficar quase paralelo ao corpo, isto é, quase vertical, fazendo-se fluir o ar em direcção à parte de cima da boquilha, a zona biselada onde assentam os dentes, em que o lábio inferior terá que ter um papel fundamental. O procedimento contrário resultará, como consequência, de forma antagónica e é mais fácil de concretizar.

Subir ou descer quartos de tom pode também ser feito tapando ou destapando chaves ou orifícios de forma parcial ou recorrendo a jogos de digitação em que, por experimentação, se conseguem milagres e aparecem surpresas engraçadas, apesar do clarinete não ter sido feito propriamente a pensar nos quartos de tom. No entanto, a experiência e algum trabalho possibilitam bons resultados neste campo, revelando uma versatilidade espantosa.

A emissão de quartos de tom é feita à custa de oscilações na coluna de ar, diferente força nos lábios e digitação, alteração do ângulo e colocação, etc. No entanto, de clarinete para clarinete, de um instrumentista para outro, há sempre algum resultado que aparece em função da experimentação, sendo que para se interpretar determinadas composições do nosso tempo, é necessário esquecer-se as regras e digitações convencionadas, apelando-se à criatividade e à capacidade de improviso técnico, no sentido de se melhorar a performance através de digitações alternativas. Quase todos os clarinetistas acabam por adoptar digitações corrigidas em função do conhecimento que vão adquirindo do seu clarinete, sendo importante encetar um trabalho de

exploração das respostas do clarinete, tendo em atenção as alterações produzidas na afinação, intonação e na igualdade de registos⁸².

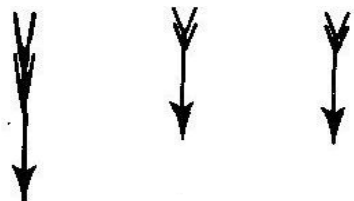


Fig. 56 – Quarto de tom descendente.

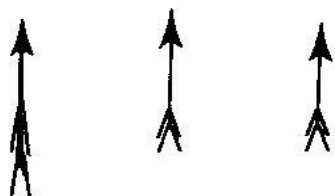


Fig. 57 – Quarto de tom ascendente.

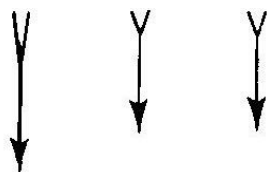


Fig. 58 – Três quartos de tom inferior.



Fig. 59 - Três quartos de tom superior.

⁸² Os exemplos de quartos de tom, são os que se apresentam de forma mais comum aos clarinetistas.

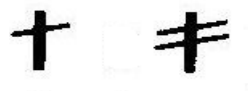


Fig. 60 – Ambos os grafismos indicam um quarto de tom ascendente.



Fig. 61 – Ambos os grafismos representam um quarto de tom descendente.



Fig. 62 – Três quartos de tom, inferior.



Fig. 63 - Três quartos de tom, superior.

II. 4.7.2 – Flatterzunge

Um efeito que resulta bem no clarinete é a técnica de *trémolo*, que se consegue através da emissão de som, acompanhada da pronúnciação de “rrr-rrr”, tal como para se gargarejar. Outra forma é utilizando a língua, para pronunciar “trerrr-trerrr” ao mesmo tempo que se sopra o ar para dentro da boquilha e clarinete. A colocação e a forma como se utiliza a língua ou a garganta, partindo destas bases, pode e deve ser adaptada ou arranjada de forma a causar o mínimo de impedimento ou

atrito na passagem do ar, para se tocar o “Flatt”⁸³, com o máximo de conforto. De facto, todas as formas de utilização da língua para se conseguir determinados efeitos ou para simplesmente se articular, devem ser “guiadas” pelos resultados⁸⁴.



Fig. 64 – Flatterzunge.



Fig. 65 – Trémolo ou batida muito irregular.

II. 4.7.3 – Vibrato

Todo o som possui na sua essência a oscilação da onda. Uma excitação perfeita da coluna de ar resulta num *vibrato* perfeito. Há clarinetistas que abrandam a pressão do lábio inferior e conseguem um *vibrato* suave. No entanto, melhor é se esse relaxamento for feito ao nível do diafragma, deixando o lábio e toda a colocação desempenhar o seu papel correctamente, garantindo, assim, a emissão dos harmónicos que caracterizam a sonoridade do clarinete. Nunca se deve perder de vista que este efeito, por analogia com os instrumentos de corda, pretende dar mais colorido ao som e não empobrecê-lo de harmónicos e consequentemente de colorido.

⁸³ Flatterzunge, flatt, frullatti ou frull, são diferentes denominações para o mesmo efeito sonoro.

⁸⁴ Ver Cap. II.4.4.1

Tocar ou não “vibrando” é uma questão interessante. De facto, para um flautista, oboísta, fagotista, violinista, etc., por tradição, poderá ser impensável dar um recital onde o *vibrato* esteja completamente ausente. No caso particular do clarinete, é possível fazê-lo sem comprometer de forma nenhuma a interpretação e a transmissão de emoções. Existem clarinetistas que nunca o fazem por considerarem que a beleza do som puro do clarinete não necessita de qualquer ajuda para se expressar. Se alguns instrumentos sem o *vibrato* soam sem expressão e sem mímica, o clarinete é perfeitamente capaz de produzir e reproduzir a frase musical sem a ajuda de outros efeitos, no sentido de enriquecerem o valor expressivo das notas. Por outro lado, na música ligeira e no jazz, por exemplo, bem como na música contemporânea, o *vibrato* torna-se um elemento que faz parte da mensagem, sendo uma obrigatoriedade fazê-lo bem.

Contrariamente ao do movimento dos lábios, o *vibrato* produzido a partir do diafragma é muito desgastante e cansativo, motivo pelo qual é útil saber alternar entre os dois tipos, mantendo o equilíbrio do timbre, da intonação e da afinação. O *vibrato* mais fiável e correcto é feito a partir do diafragma, exactamente como fazem os cantores. No entanto, seja qual for a forma como se produza, este não deverá ser utilizado em permanência e o clarinetista deverá ser perfeitamente capaz de tocar sem e com *vibrato*, em função não da sua escolha instintiva, mas sim da música que terá que interpretar. O *vibrato* deverá ser fruto da reflexão e não do capricho ou do instinto e poderá, por vezes, servir para mascarar ou corrigir algum problema de intonação ou de afinação. Assim, um clarinetista competente e consciente deverá reservar o seu *vibrato* de correcção por oposição ao *vibrato* expressivo para situações particulares ou desesperadas.

Com *vibrato* ou sem ele, o importante é que numa obra se respeite o pensamento do compositor e a sua mensagem. O fraseado deverá assentar na arte de tornar o discurso inteligível e se este efeito for uma mais-valia para fazer valer o aspecto expressivo do clarinete, o

instrumentista deverá assumir conscientemente se o deve ou não fazer, usando-o com bom senso e equilíbrio.



Fig. 66 – Vibrato lento.



Fig. 67 – Vibrato muito lento.



Fig. 68 – Vibrato rápido.

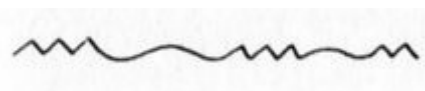


Fig. 69 – Oscilações rápidas e lentas.

II. 4.7.4 – Glissando

O *glissando* é um escorregamento do som, efectuado tanto ascendente como descendentemente. Deve ser feito utilizando a cavidade bucal, aberturas ou fecho de orifícios de forma arrastada e progressiva, bem como alguma influência da colocação. O diafragma e a

coluna de ar também ajudam, modificando a pressão em função da direcção do *glissando*. Nas notas fundamentais terão que ser utilizados alguns artifícios diferentes, como digitação cromática e embocadura. É uma questão difícil de se explicar por palavras, leva o seu tempo a praticar e a fazer bem e controladamente, mas quase todos os instrumentistas acabam por conseguir fazê-lo desde que vão tomando atenção às causas e efeitos no acto das experimentações. É óbvio que a ajuda do professor é uma mais-valia, no entanto, quase que sem querer, no trajecto de aprendizagem do controlo da colocação, da pressão e apoio da coluna de ar, o estudante de clarinete acaba por conseguir entender o processo e por tentativa e erro consegue dominar esta técnica. Quase sempre é o *glissando* descendente que oferece maior dificuldade, mas tudo se resolve com algum trabalho.



Fig. 70 – Glissandos.

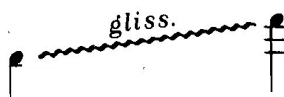


Fig. 71 – Glissando.

A música nas suas origens foi expressão espontânea do ser humano. O intérprete era ele mesmo o compositor e à medida que a sociedade se foi aperfeiçoando, aperfeiçoaram-se também os músicos. O intérprete habituou-se a tocar o que outros lhe tinham escrito, respeitando as indicações metronómicas, dinâmicas e agógicas, durante muito tempo. Esta maneira de fazer música foi-se transformando e, de uma forma mais viva e social, a improvisação e o tocar de ouvido,

apesar de nem sempre vistos com bons olhos, conduziram a novas necessidades por parte dos compositores⁸⁵, que desejavam escrever tudo nas suas partituras, na tentativa de uma completa representação gráfica dos sons. Dessa forma, o século XX apresentou-se como uma fase complicada e complexa, em que a grafia inovadora lembra a impossibilidade de se parar a arte. Os compositores inspiram-se em tudo o que os rodeia e a grafia musical necessita de ser e torna-se cada vez mais complexa.

⁸⁵ Igor Stravinsky, Ravel e Bartok, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É aqui, perante as considerações finais, que se poderá concluir, ou não, que alguns assuntos, por ventura ausentes, poderiam ter sido abordados em lugar de outros. No entanto, pensar-se assim, apesar de perfeitamente legítimo, releva para a lembrança de que seria impossível oferecer-se, neste ou noutro trabalho, todas as respostas, numa tentativa utópica de deter toda a verdade do conhecimento. Assim, às respostas ausentes, este trabalho permite vislumbrar e usufruir da capacidade de estar aberto a todas as perguntas, através do enunciar de princípios que revelando a sua existência, poderão servir de embrião para estudos mais aprofundados.

Quando alguém inicia os estudos musicais com o clarinete, são algumas das questões aqui abordadas que constituem interrogações importantes. Por um lado, actualmente, a primeira busca de respostas começa pela internet, ou por outro, quando se pode consultar alguém habilitado, no sentido de se saber respostas às nossas questões, ou iniciarmo-nos na compreensão de outras questões mais relevantes.

A literatura existente é pouca e dispersa. Alguns princípios úteis sobre palhetas ou boquilhas, por exemplo, aparecem expostos em panfletos comerciais das próprias marcas. Por outro lado, livros ou manuais específicos sobre os mais variados assuntos de interesse para os clarinetistas, não são uma realidade facilmente alcançável devido à sua raridade, idioma, ou dificuldades em serem adquiridos. A população estudantil, por norma, encontra-se monetariamente dependente dos pais, não tendo autonomia financeira para importarem livros que à partida não sabem se lhes poderão vir a ser úteis ou se responderão às suas dúvidas e anseios. As bibliotecas escolares, também não oferecem títulos que respondam às questões que muitas vezes se colocam aos iniciantes da prática instrumental. Os escalões etários dos discentes do clarinete, nas academias e conservatórios, também ainda não permitem o conhecimento ou domínio suficiente de

línguas estrangeiras, para poderem, consultando literatura estrangeira, orientar o seu estudo e procura de respostas.

A internet acaba por ser o meio mais fácil para se procurar informação, oferecendo afirmações correctas, incorrectas, meias verdades e equívocos que acabam por confundir o interessado em saber e esclarecer as suas dúvidas.

Portugal tem centenas de Bandas Filarmónicas, com centenas de clarinetistas que lhes dão corpo, alguns de entre eles autodidactas, ou quase. Os clarinetistas que não têm acesso a um professor competente, não têm por um lado as mesmas perguntas para fazer, mas se as tivessem também não teriam as respostas. Com a proliferação de escolas de música, já existem em quase todas as localidades e agrupamentos alguém que sabe mais um pouco, ou que tem uma formação sólida sobre o clarinete, constituindo-se como mais-valias e faróis condutores aos olhos de iniciantes que quererão imitá-los, tocar como eles, usar a mesma marca de clarinete, boquilha, palhetas e tudo o mais que se relacione com o material de trabalho do clarinetista⁸⁶. Assim acontecendo, é fácil de adivinhar um aumento de qualidade devido ao “nivelamento” por cima, com a consequente vontade de respostas.

O presente trabalho, embora pretendendo ser o mais útil possível, é assumidamente um projecto não definitivo, apesar de se basear na aprendizagem e experiência, bem como em opiniões honestamente expostas e fruto de trabalho, pesquisa e de cerca de 40 anos de experiência do autor como clarinetista e quase metade desse tempo como professor do instrumento. As respostas aqui encontradas, se não suficientemente esclarecedoras, poderão servir, a título de trampolim, para um estudo mais aprofundado, sempre alicerçadas por premissas objectivas, claras e desprovidas de segundas intenções, sejam elas de índole comercial, moda, gosto pessoal ou capricho. Algumas das afirmações expressas no presente trabalho são ideias e convicções

⁸⁶ O uso de material igual ou semelhante, acarreta problemas, tal como anteriormente anunciado, em diversos momentos deste trabalho.

próprias sobre esta temática e, como é óbvio, poderão ser discutíveis, o que é positivo por levar à reflexão em torno do clarinete, incitando ao aprofundar de qualquer um dos assuntos focados, constituindo-se assim como um embrião que poderá despertar a curiosidade em se saber mais.

A divisão por capítulos e subcapítulos desta dissertação expõe os assuntos de forma a serem facilmente encontrados. Pensamos que a sua leitura permitirá a projecção dos diversos níveis de conhecimento que o(a) leitor(a) poderá ter, no sentido de entender os princípios básicos que lhe permitirão aceder a demais literaturas, sem perder o fio condutor, nem cair em equívocos. A informação aqui expressa, pretende dotar o(a) estudante de clarinete de ferramentas e de uma linha ou fio condutor, claro e inequívoco, apesar de ter em conta a liberdade da existência da pluralidade de opiniões ou ausência de consenso, no que diz respeito a alguns dos assuntos apresentados.

Os assuntos focados e desenvolvidos nesta dissertação, apresentam algumas dificuldades para uma conclusão definitiva, excepto aquela de que a vastidão do conhecimento e das perguntas é tanta e tão complexa que o caminho escolhido foi o de mapear o percurso e hierarquia de procura de respostas, para que o trabalho de alunos e professores flua sem misticismos e falsos princípios que podem rodear-se de quase verdades e conduzir geograficamente o caminhante menos avisado no seu percurso de instrumentista e músico, para destinos e labirintos que só fazem perder tempo, dinheiro e motivação, sendo esta última, algo a preservar e a aumentar sempre. Deste modo, pensamos que a taxonomia e nomenclatura do clarinete, no que diz respeito à hierarquização e denominação de perguntas e respostas, deverá oferecer preliminarmente, isto é, desde o início, os rumos e premissas certas para a abordagem da escolha do material de estudo e trabalho, no sentido de alguns dos exemplos expressos serem exequíveis, para o que cremos, de muito servirão todas as indicações oferecidas nos vários capítulos, sejam elas de índole acústica, mecânica, ou fruto de experiência e trabalho do autor, durante quase

toda a sua vida, desde criança, e que pretende preencher de respostas as mesmas perguntas que fez e que ainda lhe são feitas pelos seus actuais alunos e alunas.

É inquestionável que as temáticas que envolvem os diversos recursos disponíveis, a sua importância e utilização, escolha e compreensão, influenciam a prática musical, constituindo-se num tópico importante de reflexão e discussão entre todos os clarinetistas. A inovação constante e progressiva obriga ao experimentalismo, à exploração, à partilha de ideias e conclusões, formas de aplicação e de conjugação de matérias, etc. A interacção colectiva ajuda à resolução de problemas, desenvolvimento do pensamento crítico, imaginação, criatividade e competitividade que, por sua vez, conduzem a escolhas onde a informação ou premissas para as mesmas exigem conhecimento, rigor, dedicação, exigência e persistência, quando a adaptação tarda e sentimos que o caminho a seguir para atingir objectivos sonoros, de articulação, facilidade de emissão, etc., poderá ser mesmo aquele que pensamos conseguir com o uso de determinado material. Dessa forma, expusemos o que cremos e queremos que sirva de âncora, ou semente capital e vital num projecto de escolha das ferramentas com a possível elaboração de premissas.

Este trabalho possui limitações, devido à dificuldade em se direccionar cirurgicamente um assunto tão vasto de forma a apresentá-lo claro e objectivo sem se cair em explanações desprovidas de linha condutora convergente ou terminar por se apresentar os diversos assuntos de forma descontextualizada, sem inserção no objectivo primeiro, que é o de responder e orientar as dúvidas, anseios e questões consideradas difíceis, bem como desmistificar, oferecendo também uma base sólida de consulta e estudo que permita a continuação objectiva, eficiente e honesta da procura de repostas, deixando muita margem para a subjectividade emanada pelas diferenças entre os vários intervenientes, estejam eles do lado do ensino ou da aprendizagem.

Tentamos partilhar as ideias, contribuindo de uma forma essencial na formação do sujeito, para que seja capaz de interagir, de compreender e até de modificar a conjuntura, em que a eleição de material é baseada em pressupostos financeiros, económicos, de *marketing*, moda ou simplesmente pela facilidade ou dificuldade em se encontrar argumentação que justifique dizer não à utilização de material que todo o nosso grupo considera correcta, qual polivalência medíocre e prejudicial ao progresso do instrumentista, ser humano único e inimitável. Assim, compreendemos as dificuldades encontradas nas escolas, em que os professores, também eles, no seu tempo, tiveram muitas perguntas por responder e que acabaram por se adaptar a modas e escolhas dos seus anteriores professores, colegas e companheiros de estante, para elaborarem a sua listagem de material, o qual ainda usam. De forma a evitar alunos robotizados, usando todos a mesma marca e referência de clarinetes, barriletes, boquilhas, palhetas, abraçadeiras e materiais afins, similares aos que usa o professor, que tem também as suas próprias características individuais, sendo por norma, mais velho e/ou experiente, mais evoluído musicalmente e colocado num lugar que o torna o alvo de atenção e imitação, por parte dos alunos e, por vezes, sugerindo-lhes directa ou indirectamente o seu próprio material, escamoteando-se assim, a verdade de que cada instrumentista é uma pessoa única e que tem as suas características a adaptar e adaptáveis aos diversos e diferentes materiais que contribuirão, ou não, para a satisfação dos objectivos propostos por si mesmo, ou pela entidade orientadora ou professor.

Pensamos que o exposto neste documento é importante para todos os clarinetistas. No entanto, todas as críticas, se construtivas, serão mais-valias a ter em conta, desde que acrescentem, melhorem ou corrijam, provando a existência de alguma lacuna. Neste sentido, procuramos oferecer um contributo aos clarinetistas, para que possuam mecanismos orientadores nas suas várias possibilidades de consulta, a descobrir e a filtrar, através da internet ou quaisquer fonte escrita em papel, seja em livros, revistas ou catálogos comerciais. Assim,

gostaríamos que este trabalho constitua um objecto útil, que promova a informação e motivação para o estudo, vitaminando a curiosidade e fornecendo premissas que ajudem, de forma integral, a garantir a estes o acesso a um tipo de conhecimento específico que pode ajudar a formular um projecto de trabalho onde as ferramentas sejam eficientes e as melhores, segundo cada caso, e escolhidas de forma o mais consciente possível.

Reiteramos a importância da existência de uma consciência para a individualidade segundo as características de cada um, de forma a assegurar o acesso dos estudantes ao material que melhor sirva os seus interesses, qualidades e características próprias. Assim, é mister a este trabalho, oferecer orientações e esclarecimentos de forma a possibilitar e a despertar para este tipo de problemática; que sejam tidos em conta aspectos relacionados com as matérias primas dos materiais, formatos, respostas sonoras e acústicas, ergonomia, tamanhos, pesos, etc., bem como desmistificar e libertar de preconceitos e falsas poesias que quando existem, atrapalham e subjectivam o que se quer claro e objectivo. Manifestamos a consciência da necessidade de se experimentar a partir das premissas que apresentamos, por pensarmos que servirão aos estudantes de clarinete como trampolim capaz de projectar os mais interessados e curiosos em investigações das quais sairão a ganhar, devido ao ampliar dos seus horizontes, tendo a coragem de assumir a diferença e fugir de seguidismos robotizados de clarinetistas todos diferentes com materiais iguais e que acabam por dificultar e divergir na solução de aproximação de níveis de progresso, envolvendo cada um dos estudantes num rótulo e destino, em que se caminha e progride em sentido contrário ao que se devia e quer, utilizando o mesmo material dos professores, amigos ou conhecidos, não conseguindo tirar proveito de igual forma e dificultando o progresso, caindo em conclusões erradas de destino, falta de trabalho e de jeito, de talento, etc., com a consequente desmotivação e desistência, por vezes relacionada com outras explicações bem inocentes.

Não concebemos um profissional educador, um professor, um mestre, como alguém que descure a necessidade de uma pesquisa contínua no seu trajecto profissional. Assim, invocamos a vontade de todos os que consultarem este documento para que o melhorem e que se sirvam dele como ferramenta orientadora ou guia, bem como de inspiração pela provocação que constituir, se for o caso, para alterações ou complementos que completem ou melhorem o exposto. Não negamos a especialização necessária para o aprofundamento de cada uma das temáticas anunciadas, porque muito haverá sempre a acrescentar, ou talvez não.

Mesmo interligadas, as temáticas podem e devem ser objecto de pesquisa mais aprofundada, não sendo neste caso o nosso propósito, o de aprofundar exaustivamente um só assunto, visto não ser essa a nossa intenção, nem o âmbito e objectivo do nosso trabalho. Se assim fosse, correríamos o risco de limitar a apresentação e orientação de cada das temáticas ou assuntos apresentados, fazendo com que as lacunas de informação aumentassem devido à ausência de contextualização e interacção das temáticas envolvidas, apresentando de forma hermética e distanciada a informação que forçosamente tem de coexistir para o seu correcto entendimento.

Vivemos hoje num período onde a ilusão de progresso é uma necessidade das forças produtivas. Porém, é inegável que os avanços são uma realidade, seja em diversas áreas do conhecimento humano, ou neste campo tão específico do instrumento clarinete. Acompanhando esta realidade, a produção e concepção das matérias usadas na construção dos instrumentos e seus consumíveis, componentes, peças, etc., atinge picos de grande complexidade e pluralidade no momento da sua eleição. Por isso, tanto os construtores e vendedores, como os instrumentistas têm que estar atentos à realidade que os cerca, repleta de ofertas tão diferentes e, por vezes, excessivamente ignoradas nas suas várias valências, em que a harmonia entre o material, o instrumentista, os espaços de performance ou o palco, bem como outras variáveis, não são tidas em conta, ou não o são devidamente.

Tudo está sempre em transformação, até os indivíduos. Desejamos que a leitura deste trabalho inclua e incite à experiência, à experimentação e a conclusões livres e assumidas, fazendo com que o material em mãos, as ferramentas de trabalho, instrumentos e afins, possam contribuir positivamente para o melhoramento e felicidade do indivíduo, enquanto ser único e importante por isso mesmo.

A tendência progressista colocou no centro da cena os ditames dos hábitos e escolhas dos mais velhos, sejam eles os professores, os concertistas internacionais, ou o colega de estante da banda ou outro agrupamento e que estuda numa escola de ensino artístico, por exemplo, servindo de modelo e de alvo de inspiração. Todavia, servindo a uma concepção liberal de escolha e compreensão das reais necessidades de cada pessoa, propomos reduzir as dúvidas e aumentar os horizontes de escolha, sempre no sentido de melhorar as prestações e tornar felizes cada um dos intervenientes por verem o seu trabalho a melhorar, atingindo os objectivos propostos por si ou pelas exigências do modelo e objectivos do ensino/aprendizagem em que estiver envolvido. Pretendemos promover os interesses individuais, com as suas particularidades, evitando as decisões em massa, uniformizando as necessidades de cada diferente pessoa e incluindo-a no mesmo mundo, sabendo nós que um conjunto de pessoas, reagindo do mesmo modo, não pressupõe da mesma forma alcançar-se os mesmos objectivos, não se podendo escamotear as naturais e devidas diferenças que estão contidas em cada um de nós, bem como no interior do seu próprio mundo, sujeito a características pessoais, de personalidade e temperamento, escalão etário, robustez física, capacidade ou velocidade de aprendizagem e de estudo, configuração dos dentes e dos lábios, tamanho dos dedos, etc. Assim, cada pessoa vive no seu próprio mundo, onde tem espaço para albergar ou não, o material de trabalho igual ou diferente do seu colega do lado.

Em função dos objectivos propostos e a intenção expressa neste nosso trabalho, esperamos ter conseguido atingir esses mesmos

objectivos e que o documento ora proposto possa servir de ferramenta de estudo e de trabalho aos estudantes deste instrumento, permitindo-lhes adquirir as capacidades não só técnicas, mas também reflexivas, autorizando-os a tomar decisões práticas e performativas, assertivas e delineadoras de uma personalidade criativa e musical.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (1997), *Util nº 1- Como Organizar*, Porto, IPP.

AAVV (1990), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse.

Asmus, Jr. Edward P. (1986), *Student Beliefs about the Causes of Success and Failure in Music: A Study of Achievement Motivation*, *Journal of Research in Music Education*, 34: (4), 262-278.

Baines, Anthony (1967), *Woodwind Instruments and their History*, London, Ed. do Autor.

Bou, Puchol - LaCruz (1995), *Aprende con el Clarinete*, Madrid, Rivera Editores.

Bordonneau, Gilles (1998), *Ballade en Clarinettes, vol. 1 et 2, 1º Cycle et vol. 1 et 2, 2º cycle*, France, Ed. do Autor.

Branco, Luiz de Freitas (1922), *Elementos de Ciências Musicais*, Ed. do Autor, Leipzig.

Brymer, Jack (1979), *Clarinete*, Paris, Hatier.

Crocq, Jean - Noël (1990), *Le Clarinettiste Debutant*, France, Editions Robert Martin.

Dangain, Guy (1991), *A propos de la clarinette*, Gérard Billaudot, Paris.

Eco, Umberto (1984), *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Presença (tit. original *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, 1977).

Errante, Gerard (1993), *Contemporary Clarinet Repertoire for Clarinet and Electronics*, 2d ed., Mentone, CA, MillCreek Publications.

Farmer, Gerald (1982), *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*, Rochester, NY, Shall-u-mo Publications.

Grau, Juan Vercher (1983), *El Clarinete*, Ed. do Autor, s.l.

HENRIQUE, Luís (1994), *Instrumentos Musicais*, 2º ed., Fundação Calouste Gulbenkian.

Grazia, Nicolas del, *Clarinet Multiphonics*, Acedido em 02, 06, 2011, em: <http://www.clarinet-multiphonics.org/>.

- Hallam**, S. (2001), *The development of metacognition in musicians: Implications for education*, British Journal of Music Education, 18: (1), 27-39
- Hallam**, S. (2002), *Musical Motivation: towards a model synthesising the research*, Music Education Research, 4:(2), 225-244
- Honegger**, Marc (1986), *Science de la Musique*, Paris, Bordas.
- Levitin**, Daniel J. (2007), *Uma Paixão Humana : O seu Cérebro e a Música*, Lisboa, Editorial Bizâncio.
- McCormick**, J. & McPherson, G. E. (2006), *Self-efficacy and music performance*, Psychology of Music, 34:(3), 322-336
- Madeja**, Józef (1980), *Klarnet*, Polska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Maehr**, M.L., Pintrich, P.R. & Linnenbrink, E.A. (2002) *Motivation and Achievement*, In Cowell, R. & Richardson, C. (Eds.), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, New York, Oxford University Press.
- Marchi**, Joseph (1994), *Etude des Harmoniques et du Suraigu*, Paris, Editions Henry Lemoine.
- Magnani**, Aurelio (1946), *Complete Méthode for the Clarinet*, Paris, Alphonse Leduc.
- Melchior**, Alain – Bonnet (1990), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse.
- Pergamo**, Ana Maria Locatelli (1973), *La Notacion de la Musica Contemporanea*, Argentina, Ricordi.
- Kellner**, F. (1971), *Méthode Élémentaire pour Clarinette*, Paris, Alphonse Leduc.
- Kennedy**, Michael (1994), *Dicionário Oxford de Música*, Circulo de Leitores (tít. Original The Oxford Dictionary of Music, Londres, 1985).
- Klosé**, Hyacinthe (1956), *Méthode Complète de Clarinette*, Paris, Alphonse Leduc.
- O'Neill**, S.A. & McPherson, G.E. (2002), *Motivation*. In Parncutt, R. & McPherson, G.E. (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press

- Rehfeldt**, Phillip (1994), *New directions for the clarinet*, 2^a ed., California, University of California Press.
- Richards**, E. Michael, *The Clarinet of the Twenty-First Century*, Acedido em 3, 6, 2011 em <http://userpages.umbc.edu/~emrich/clarinet21.html>
- Ridenour**, Thomas (2000), *clarinet Fingerings*, Texas, Ed. do Autor.
- Rojo**, Jesús Villa (1984), *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- Schmidt**, Charles P. (2005) *Relations among Motivation, Performance Achievement, and Music Experience Variables in Secondary Instrumental Music Students*, Journal of Research in Music Education, 53:(2), 134-147
- Seve**, Alain (1991). Le paradoxe de la clarinete: Etude générative des multiphoniques, des $\frac{1}{4}$ de tons, des micro-intervalles, Edição de Autor I.S.B.N. : 2-9513196-0-6.
- Volta**, Marc Jean (1996), *La Clarinette Basse*, Paris, Editions Arpeges.
- Vignal**, Marc (1982), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse.
- Weston**, Pamela (2002), *Clarinet Virtuosi of the Past*, Great Britain, The Panda Group.

ANEXOS:

**PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE DA ESCOLA DE MÚSICA
DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE LISBOA**

CONSERVATÓRIO NACIONAL
ESCOLA DE MÚSICA
CURSO DE CLARINETE
PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE

O Presente programa está elaborado para o clarinete soprano em si b, incluindo, contudo, algumas obras originais para clarinete em lá. Considerando não haver muita literatura musical para este último, poderão as provas dos diferentes exames ser efectuadas com utilização de um ou outro dos referidos instrumentos, de acordo com as prescrições dos autores das obras a executar.

NÍVEL ELEMENTAR

1º ANO

1. Conhecimento das diversas peças de que se compõe o instrumento e do modo como se devem pegar e unir.
2. Posição do clarinete.
3. Posição do corpo e das mãos, de pé e sentado.
4. Colocação da palheta na boquilha.
5. Colocação da boquilha na boca e posição dos lábios.
6. Emissão do som.
7. Cuidados com a limpeza do instrumento.
8. Escolha da palheta, sua correcção e protecção.

Métodos

Lafèvre 1ª parte

Estudos

Perier (A) - Vinte estudos melódicos muito fáceis
(Le Débutant Clarinettiste)

Peças

Da colecção de obras clássicas adaptadas e cantadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Beethoven	Mélodie
Gluck	Arnica, Echos de la Malade
"	Iphigénie en Tauride, Hymne
Grétry	L'Amant Jaloux, Sérénade
"	Panurge, Ariette
Handel	Air de Rinaldo
Lully	Ballets du Roi, Ariette en rondeau de la princesse d'Elide
"	Belshéphan, Marche religieuse et Menuet.
Mozart	Coai fan tutto, Ariette
"	La Hôte Enchantée, Invocation
Schubert	Impromptu, op. 90, nº 3
Schumann	Faillies d'Album, Berceuse
"	Pièces pour la Jeunesse, Choral et Cantabile

2º ANO

MÉTODOS

Lafèvre - Continuação do estudo das escalas e arpejos da 1ª parte e toda a matéria constante da 2ª parte até à página 23.

Estudos

Saio - Delicados - vinte estudos fáceis

Pegua

Da coleção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Parier e G. Catherine, das seguintes autores:

Bach	Suite em sol para violoncello, Sarabanda
Beethoven	Canção
Chopin	L'Europe galante, Menuet vif et Gigue
Gluck	Alceste, Marche religieuse
"	Orphée, Menuet des Champs-Élysées
Handel	Petite Marche
Schumann	Soloes d'enfants
"	Soloes de la Forêt, L'Auberge

Outras peças

Anellier	Canção
Anônimo, J. Jacques Rousseau e C. Fr. E. Bach	Dois para clarinete, publicados por Heinz Becker
Berlioz	Capriccio
Bizet	Idylle
Carissimi (de)	Sarabande et Tambourin
Dubois (P.M.)	Romance
Gretchaninoff	Dois peças fáceis da "Suite Miniature"
Houdy	Élégie
Jacques-Dupont	Seir
Pont	Arabesque
Villette	Romance
Weber (Alain)	Andantino

3º ANO

MÉTODOS

U Lefèvre - Toda a matéria constante na 2ª parte a partir da página 24

Estudos

Perier (A) - Vinte estudos fáceis e progressivos

Fóças

Da coleção de obras clássicas adaptadas e editadas por Aug. Perier e G. Catherine, das seguintes autores:

Gluck	Paris et Hélène, Chœur et Air
Grétry	Le Huron, Romance
Haendel	2º Concerto d'Orgue, Larghetto
Lully	Caribana et gavotte
"	Phœton, Menuet et Bourrée
Mendelssohn	Romance sans paroles, nº 22
Mozart	La Clémence de Titus, Larghetto
"	Don Juan, Ronet
Philidor	L'Amant Négocié, Ariette

Outras Leções

Albéniz	Chant l'Amour
Borcia	Aria
Debussy	Frequente peça
"	Le Petit Nègre
Dubois (P.H.)	Neuf Improvisos
"	Menuet de Beaugency
Feld	Scherzino
Herlet	Stabile
Mozart	Sonatina (transcrição)
Oubradous	Frequente peça (muito fácil)
Piornó (G.)	Serenade op. 7 (transcrição)
"	Peça em sol m. (")
Reutter	Mélodie
Vachey	Élégie et Danse
Victory	Suite Romantique

1º ANO

Revisão das escalas diatônicas maiores e menores (harmônicas e melódicas) e orgânicas e dos harpejos das mesmas, perfeitos maiores e menores.

Estudos

- Jeanjean (P.) - 1ª caderno dos "Estudos progressivos e melódicos".
 Perier (A) - Dois cadernos de estudos de gênero e interpretação.

Sonatas

- Lafèvre - nos. 1, 2, 3, 4, 5 e 6 da terceira parte do método deste autor.

Óperas

✓ Barat	Chant Slave
Bariller	Arlequinade
Beck	Léoponte
Berthelot	Culud Mail
Bitsch	Pièce Romantique
Braga Santos (Joly)	Aria
Clérissac	Promenade
"	Vieille Chanson
Delmas (Marc)	Promenade
Dessenclos	D'un Troubadour
Dondoyne	Romance
✓ Gallois Montbrun	Humoristique
Jalivel (A)	Méditation
Menéndez	Contemplation
Neyer	Réconciliation
Noble	Paroles
Rasse	Lied
Roussel	Aria
Schmitt (C)	Idylle
Schmitt (Florent)	Andantino
✓ Tessi	Chant d'Amour
"	Copulint du Jeune Indien
Wagner	Adagio (transcrição)
✓ Weber (Alain)	Melange

EXAME DO 1º ANO

- 1ª Prova - (À escolha do júri): Uma escala diatônica maior, três menores (harmônica, melódica e natural) e uma cromática; dois harpejos de acordes perfeitos, devendo um ser maior e outro menor.
- 2ª Prova - a. Um estudo do programa do 4º ano, tirado à sorte de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo do mesmo programa, escolhido pelo aluno.
- 3ª Prova - Duas obras do programa do 4º ano, contrastantes entre si, escolhidas pelo júri de entre seis apresentadas pelo aluno. No caso destas obras serem sonatas, sonatinas, concertos, concertinos ou suites, cada andamento constituirá uma peça.
- 4ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho de fácil execução, apresentado pelo júri.

NÍVEL GERAL

5º e 6º ANOS

MÉTODOS

- ✓ Klose Toda a matéria constante da 2ª parte, a p. 2
tir da página 87.

ESTUDOS

- ✓ Blancou-Delécuse - 1ª e 2ª cadernos de estudos
✓ Jeanjean (P) - 2ª e 3ª cadernos dos "Estudos progressivos e melódicos"
Maxon e Kreutzer - 26 estudos destes autores, adaptados para clarinete por Rose
e P. Lefebvre.

CONCERTOS E CONCERTINOS

- Dubois (P.M.) Bequency - Concerto
Händel
✓ Krüner - Krüner Concerto em si b maior
Pleyel (Ignace) Concerto em si b maior
Pokorny Concerto em si b maior
Pokorny Concerto em si b maior
Rimsky-Korsakov Concerto
- Stanitz (J) Concerto em si b maior
- Stanitz (K) Concerto nº 3 em si b maior
C Tartini Concertino em fá maior

SONATAS

- ✓ Lefebvre - N.ºs 7, 8, 9, 10, 11 e 12 da terceira parte do método deste autor.
Franz Danzi Sonata em si b maior
Händel Sonata
Santos Pinto (J) Sonata no estilo clássico

SOLISTAS

Honoring
Herberiga

PC243

Arna (P)	Trio mobile - para clarinete solo
Arna (P)	Petite Suite - para clarinete solo
Barat	Paga en sol menor
Barriler	Arlequinada
Beethoven	Trio duos para clarinete e fagote
Berghmans	Le Fildeserrate
Bonneau	Suite
Busser	Acropia
Busser	Pastoral
Clerisse	Preceais
Coquard	Hélandie et Scherzetto
Dervaux	Badinaria
Dawmager	Ballade
Gaubert	Romance
Gaubert	Allegretto
Graviez	Scherbande et Allegro
Guide (do)	Suite inspirée d'un folklore imaginaire
Hindemith	2 Duos para clarinete e violino
Holmes	Fontaine
Libert	Aria
Ivo Cruz	Canto de Luar
Laparra	Prélude Valsé et Irish Reel
Le Boucher	Fantaisie Concertante
Leduc	Ballade
Lefebvre (Charles)	Fantaisie-Opérice
Ollono (d')	Fantaisie Oriental
Pennequin	Cantilène et Danse
Pierné (G)	Andante-Scherzo
Pierné (G)	Duodique
Pierné (G)	Canzonetta
Quinet (Harold)	Ballade
Rabaud (H)	Konzertstück
Rabaud (H)	Solo de concertos
Rossini	Introdução, tema e variações
Thiriet	Cantilène
Tianó	Craquis
Villotte	Poème
Weber	Fantasia e Rondo

3º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

J. S. Bach	Sonata em do menor
Antônio Vivaldi	Sonata em sol maior
Pietro Nardini	Sonata em la b maior
Niccolò A. Porpora	Sonata em si menor
Pietro Locatelli	Sonata em fa menor
Francesco Geminiani	Sonata em ré maior
Francesco Geminiani	Sonata em si b menor
✓ Brahms	Sonata nº 1 em fá menor
✓ Brahms	Sonata nº 2 em mi b maior
Hindemith	
Ireland (J)	Sonata-Fantasia
Max Reger	Sonata em si b maior
Max Reger	Sonata em lá b maior
Max Reger	Sonata em fá menor

SONATINES

Dubois (P.M.)	
Foot	
Sanoss	
✓ Toussi	Sonatine Attique (para clarinete solo)

SUITES

J. S. Bach	6 Suites para violoncelo solo (B.W.V. 1007/12), adaptadas para clarinete por W. Delécluse.
------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

PECAS

Rubin	Divertimento dell'incertezza
Bernier	Reverdiea
Bozza	Bucolique
Bozza	Fulcinella
Busser	Contegril
Chevreuil	Recit et Air Cai
Dautremar	Recit et Improptu
✓ Debussy	1 ^a Rapsodie
Gagnabin	Andante et Allegro
Gallois Montbrun	Concertstück
Hamilton (Iain)	Três Moturnos
Lita'as	Recitativ et Thème Varié
Mencendez (J)	Fantasia-Capricho
Messiaen	Abime des Oiseaux de "Quatuor pour la fin des temps"
Mihalovici	Musique Nocturne
Mirouse	Humoresque
Revel	Fantaisie
Schumann	Fantasia-Stücke
Sonler-Gallary	Fantaisie et Danse en l'honneur de Cigne
✓ Stravinsky	Três peças para clarinete solo
Weber	Grande Duo Concertante, op. 47

PECES

Rubin	Divertimento dell'incertezza
Bernier	Reverdie
Bozza	Bucolique
Bozza	Pulcinella
Busser	Cantegril
Chevreauille	Recit et Air Gai
Dautremor	Recit et Improptu
✓ Debussy	1 ^{re} Rapsodia
Gagnabin	Andante et Allegro
Gallois Montbrun	Concertstück
Hamilton (Iain)	Trois Nocturnes
Lita'ze	Recitativ et Thème Varié
Menendez (J)	Fantasia-Capricho
Messiaen	Abime des Oiseaux de "Quatuor pour la fin des temps"
Mihalevici	Musique Nocturne
Mirouze	Humoresque
Revel	Fantaisie
Schumann	Phantasie-Stücke
Seuler-Gallary	Fantaisie et Danse en forme de Gigue
✓ Stravinsky	Trois peçes pour clarinete solo
Weber	Grande Duo Concertante, op. 47

3ª Cadorna de sonatas adaptadas para clarinete por Forier (A), dos seguintes autores:

J. S. Bach	Sonata em do menor
Antônio Vivaldi	Sonata em sol maior
Pietro Nardini	Sonata em la b maior
Niccolò A. Porpora	Sonata em si menor
Pietro Locatelli	Sonata em fa menor
* Francesco Genicioni	Sonata em ré maior
Francesco Genicioni	Sonata em si b menor
✓ Brahms	Sonata nº 1 em f# menor
✓ Brahms	Sonata nº 2 em si b maior
Hindemith	
Ireland (J)	Sonata-Fantasia
Max Reger	Sonata em si b maior
Max Reger	Sonata em la b maior
Max Reger	Sonata em fá menor

SONATINES

Dubois (P.M.)	
Poot	
Sancan	
✓ Tognesi	Sonatine Attique (para clarinete solo)

SUITES

J. S. Bach	6 Suites para violoncelo solo (B.W.V. 1007/12), adaptadas para clarinete por U. Delécluse.
------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

As obras que se seguem fazem também parte do 7º e 8º anos. Contudo, logo for instituído o nível superior, elas serão transferidas para este nível; mas, quando isto acontecer, os alunos melhor dotados do 7º e 8º anos poderão continuar a estudá-las e a apresentá-las a exame.

ESTUDOS

Bach	Quinze estudos extraídos de obras deste autor adaptados para clarinete por U. Böhlécluse
Bitech	Doze estudos de ritmo
Bozza	Catorze estudos de mecanismos
Miluccio	Oito grandes estudos de técnicas melódica
Perier (A)	Vinte e dois estudos modernos
Perier (A)	Vinte estudos de virtuosidade
Ruggiero	Doz grandes estudos atonais

CONCERTOS

Bernaud (Alain)	Concerto Lírico
Bozza	
Hindemith	
Milhaud	
Mozar	
Nielsen	
Tonasi	
Weber	2º Concerto em si b maior

CONCERTINOS

Busoni	
Ruoff	

SONATAS

2º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

Niccolò A. Porpora	Sonata em si menor
Giuseppe Tartini	Sonata em la maior
Jean Marie Leclair	Sonata em do menor
Francesco Geniniani	Sonata em si menor
Pietro Nardini	Sonata em do maior
Francesco M. Veracini	Sonata em fa menor

PELAS

Absil	Fantaisie-Humoresque
Aueller	Fronçaise en Bourgogne
Arna (P)	Divertimento n° VI
Berg (A)	4 Stücke op. 5
Bernaud	Recitatif et air
Bozza	Caprice-Improvisation
Bozza	Clairibel
Bozza	Fantaisie Italienne
Bozza	Prélude et Divertissement
Delmas (Marc)	Fantaisie Italienne
Dubois (P.M.)	Rapédie
Dubois (P.M.)	6 Caprices pour 2 clarinettes
Gade (N.W.)	Phantasiestücke
Gagnebin	Fantaisie
Groves	Levants et Tarentelle
Hessenberg	Variations
Masellier	Fantaisie-Ballet
Menendez (J)	Solo le concerto
- Messager	Solo le concerto
Nigot	Prélude pour clarinète brio
Milhaud	Caprice
Milhaud	Des Concertants
Milhaud	Scherzando, op. 165 n°
Méyer (L)	Pièce Romantique
Méyer (L)	6 Pièces Solves
Pfister	Suite pour clarinète solo
Pierrot (P)	Antonia-Scherzo
Schostakowitch	3 Pages
Scriabine	6 pages
Sauler-Collary	Réverie et Scherzo
Sauler-Collary	Serventi Variation
Toussaint	Introduction et Danse
Widor	Introduction e Ronde

SONATAS

Em anexo de sonatas adaptadas para clarinete por Parier (A), das seguintes autores:

Pietro Martini	em lá maior
Francesco Geniniani	em sol menor
J. S. Bach	em ré menor
Heinrich J. F. Biber	em si menor
Arcangelo Corelli	em dó menor
Tomaso Vitti	em fá menor
Jean Marie Leclair	em fá maior
Bernstein (L)	
Boieldieu	Sonata em si b maior
Cimarosa	Sonata em si b maior
Dubois (P.M.)	Sonata breve para clarinete solo
Lodovico	
Logley (Vic.)	
✓ Poulenc (P)	
Poulenc (P)	Sonata para clarinete e fagote
Poulenc (P)	Sonata para dois clarinetes
Saint-Saëns	

SONATINAS

Arnold (H)	
Bartok (B)	
Gordon (P)	
Jolivel (A)	Sonatina para clarinete e flauta
✓ Martinu	
Milhaud	

NÍVEL COMPLEMENTAR

7ª e 8ª ANOS

MÉTODOS

Villa Rago - Estudo de novas técnicas clarinetísticas e empregar na nova música de vanguarda - Para conhecimento dos alunos e sobretudo, para os alunos que queiram dedicar-se a este género de música.

✓ Klaseš Toda a matéria constante da 3ª parte

ESTUDOS

Boch, Paganini, Mendel e outros com-

positores Trinta estudos extraídos de obras destes autores, adaptados para clarinete por Forier (..).

Gallery (Semler) Dez estudos de concerto

Dubois (P.H.) Dois estudos

Jeanjean (P) Doze estudos modernos

Sivori, A Charpentier, Rode, Fiorillo

e H. Vieux 1ª e 2ª volumes de obras destes autores, adaptados para clarinete por Capelle

Solos e passagens difíceis de obras frequentais e de música de câmara

CONCERTOS

Arnold (H)

Chabogin 2º concerto

Ciaronza

Capland

✓ Spohr 1º concerto

✓ Spohr 2º concerto

Rivior (J)

✓ Weber 1º concerto em fá menor

CONCERTOS

Depelsenaire Concertino da câmara

Bradeyne

Grovia

✓ Weber

EXAME DO 6º ANO

- Prova - (A escolha do júri): Uma escola distónica maior, três menores (harmónica, melódica e natural) e uma cromática; dois harpejos com inversões, de acordes perfeitos, devendo um ser maior e outro menor, e um harpejo de sétima dominante, também com inversões.
- 2ª Prova - a. Um estudo tirado à sorte, de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo, escolhido pelo aluno.
- 3ª Prova - Um concerto, um concertino, uma sonata ou uma sonatina (completas) à escolha do aluno.
- 4ª Prova - Uma peça escolhida pelo júri, de entre três apresentadas pelo aluno.
- 5ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho apresentado pelo júri.

Notas:

- a. As obras apresentadas nas 3ª e 4ª prova não deverão ser tidas da mesma época.
- b. As obras com relevância neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos 5º e 6º anos.

EXAME 10.º ANO

- 1ª Prova - a. Um estudo tirado à sorte, de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo, escolhido pelo aluno.
- 2ª Prova - Um concerto, um concertino, uma sonata ou uma sonatina (completas)
à escolha do aluno.
- 3ª Prova - a. Uma peça escolhida pelo júri, de entre três apresentadas pelo
aluno
b. Uma peça obrigatória, anunciada no final do segundo período.
- 4ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho apresentado pelo
júri.
- 5ª Prova - a. Execução, em requinta, de duas passagens de obras de orquestra,
escolhidas pelo júri de entre quatro apresentadas pelo aluno.
b. Execução, em clarinete baixo, de duas passagens de obras de orques-
tra, escolhidas pelo júri, de entre quatro apresentadas pelo aluno.

Nota:

- a) As obras apresentadas nas 2ª e 3ª provas não deverão ser todas da mesma
época.
- b) As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que fi-
guram nos 7º e 8º anos.

**PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE DO CONSERVATÓRIO
DE MÚSICA DE AVEIRO CALOUSTE GULBENKIAN**

**CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO
CALOUSTE GULBENKIAN**

O Presente programa está elaborado para o clarinete soprano em si b, incluindo, contudo, algumas obras originais para clarinete em lá. Considerando não haver muita literatura musical para este último, poderão as provas dos diferentes exames ser efectuadas com utilização de um ou outro dos referidos instrumentos, de acordo com as prescrições dos autores das obras a executar.

PROGRAMA DE CLARINETE

CURSO BÁSICO = 1º,2º,3º,4º,5º GRAUS

Objectivo Principal = Capacidade de execução e interpretação do repertório existente para o clarinete.

Objectivos Gerais = Vivência através da leitura e gosto na interpretação em diversas formações, às quais o clarinete adaptou como instrumento de concerto, quer nas Orquestras Sinfónicas, Orquestras de Sopros, bem como outras formações.

Objectivos específicos :

- Domínio físico do instrumento
- Conhecimento da capacidade sonora do instrumento
- Aplicação da técnica sonora
- Aplicação da técnica mecânica
- Formação Ritmicomelódica
- Domínio da linha melódica
- Estética e interpretação
- Expressividade interpretativa

1º GRAU – 1º PERÍODO

Formação Rítmica

Técnicas de respiração
Sentido de pulsação
Exercícios de sonoridade com uma unidade de tempo Longa-Curta
Métricas – Simples e compostas
Domínio – Métrico sonoro

Formação Melódica

Técnica de respiração
Sonoridade = diferentes alturas
Aplicação de Staccato, Legatto, Tenutto
Estudo de escalas Maiores e menores, arpejos
Inversões
Escalas cromáticas
Escalas até 2 alterações
Leitura melódica na clave de Sol
Percepção da frase musical
Exercícios de afinação, com principal incidência em duos.

P.S. = Em todos os graus o aluno deve participar em audições durante o ano lectivo.

2º Grau

Formação Rítmica

Sentido da pulsação
Exercícios métricos sonoros = Stacatto, Legatto, Tenutto
Técnica de respiração
Domínio da pulsação simples e composta
Exercício da capacidade de leitura à 1ª vista de fórmulas rítmicas

Formação Melódica

Técnicas de respiração
Sonoridade = diferentes alturas
Sonoridade = diferente registo
Escalas = Maiores e menores, arpejos e inversões
Escalas = até 4 alterações
Exercício da capacidade de leitura à 1ª vista de trechos melódicos
Escalas cromáticas

3º GRAU

Formação Rítmica

Domínio da articulação com diferentes células rítmicas
Técnica de respiração
Exercícios Rítmicos com Stacatto, Legatto e Tenutto
Exercícios Rítmicos de tempo simples e composto

Formação Melódica

Técnica de respiração
Exercícios de Sonoridade diferentes alturas
Exercícios de Sonoridade diferente registo
Escalas Maiores e menores, arpejos e inversões
Arpejos com inversão da 7ª da dominante
Escalas até 5 alterações
Articulação das escalas por diferentes sequências de intervalos (graus diferentes, graus conjuntos)
Escalas cromáticas

4º GRAU

Formação Rítmica

Técnica de respiração
Exercícios rítmicos de articulação com diferentes acentuações
Exercícios rítmicos de Stacatto, Legatto, Tenutto

Exercícios rítmicos no tempo simples e composto
Exercícios rítmicos de diversos compassos com mais de 3 e 4 tempos

Formação Melódica

Técnica de respiração
Exercícios de sonoridade (diferente registo)
Leitura melódica de Transposição
Escala – Maiores e menores (todas as alterações)
Arpejos e inversões
Arpejos de 7ª dominante
Arpejos de 7ª Sensível (no modo Maior e menor)
Escala cromática
Domínio da afinação
Trabalho de conjunto com o Piano

5º GRAU

Formação Rítmica e Melódica

Técnicas de respiração
Exercícios de Articulação Rítmica com diferentes acentuações
Exercícios de Stacatto, Legatto, Tenuto (em contexto melódico)
Exercício de Leitura em todos os compassos (contextos Melódicos)
Domínio da afinação = solista= conjunto instrumental
Domínio de todas as escalas Maiores
Domínio de todas as escalas Menores
Arpejos e inversões = 7ª dominante
Arpejos e inversões = 7ª sensível (Modo Maior – Modo menor)
Leituras Melódicas com transposição

Preparação do programa para finalista do curso Básico do 5º Grau de Clarinete

Elaborar os métodos e obras musicais para cada grau

NÍVEL ELEMENTAR

1º GRAU

1. Conhecimento das diversas peças de que se compõe o instrumento e do modo como se devem pegar e unir.
2. Posição do clarinete.
3. Posição do corpo e das mãos, de pé e sentado.
4. Colocação da palheta na boquilha.
5. Colocação da boquilha na boca e posição dos lábios.
6. Emissão do som.
7. Cuidados com a limpeza do instrumento.
8. Escolha de palhetas, sua correcção e protecção.

MÉTODOS

Lefèvre.....1ª parte

ESTUDOS

Perier (A) – Vinte estudos melódicos muito fáceis
(Le Débutant Clarinettiste)

Jaques Lancelot – Vinte estudos fáceis para clarinete

Wybor I, Kurkiewicz, L. Wybor etiud I cwiezen na Klarnet vol. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne

PEÇAS

Da colecção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Beethoven.....	Mélodie
Gluck.....	Armide, Échos de la Naiade
Gluck.....	Iphigénie en Tauride, Hymno
Grétry.....	L'Amant Jaloux, Sérénade
Grétry.....	Panurge, Ariette
Haendel.....	Air de Rinaldo
Lully.....	Ballets du roi, Ariette en rondeau de la princesse d'Elide
Lully.....	Bellérophon, Marche religieuse Et Menuete
Mozart.....	Così fan tutte, Ariette
Mozart.....	La Flûte Enchantée, Invocation
Schubert.....	Impromptu, op. 90,nº 3
Schumann.....	Feuilles d'Album, Berceuse
Schumann.....	Pièces pour la Jeunesse, Choral et Cantabile

2º GRAU

MÉTODOS

Lefèvre – Continuação do estudo das escalas e arpejos da 1ª parte e toda a matéria constante da 2ª parte até à página 23.

ESTUDOS

Wybor i, Kurkiewicz, L. Wybor etiud i cwiczen na Klarnet vol. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Samie – Delécluse – vinte estudos fáceis

F. Demnitz – Elementars Chule Für Klarinette

Jaques Lancelot – 25 Estudos fáceis e progressivos para clarinete.

PEÇAS

Da colecção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Bach.....	Suite en sol pour violoncelle, Sarabande
Beethoven.....	Cantilène
Campra.....	L'Europe galante, Menuet vif et Gigue
Gluck.....	Alceste, Marche religieuse
Gluck.....	Orphée, Menuet des Champs-Elysée
Haendel.....	Petite Marche
Schumann.....	Scènes d'enfants
Schumann.....	Scènes de la Forêt, L'Auberge

OUTRAS PEÇAS

Ameller.....	Cantilène
Anónimo, J. Jacques Rousseau e C. Ph. E. Bach. Duetos para clarinete, publicados por	Heinz Becher
Beaucamp.....	Complainte
Bozza.....	Idyllé
Cariolis (de).....	Sarabande et Tambourin
Dubois (P.M.).....	Romance
Gretchaninoff.....	Dez peças fáceis da "Suite Miniature"
Houdy.....	Elégie
Jacque – Dupont.....	Soir
Poot.....	Arabesque
Villette.....	Romance
Weber (Alain).....	Andantino

3º GRAU

MÉTODOS

Lefèvre – Toda a matéria constante na 2ª parte a partir da página 24

ESTUDOS

Perier(A) – Vinte estudos fáceis e progressivos

Demnitz – Elementars Chule Für Klarinette

Devienne – seis duos para dois clarinetes

Kurkiewicz, L. Wybor – etiud I cwiczen Klarnet vol. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne

PEÇAS

Da colecção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Gluck.....	Paris et Hélène, Choeur et Air
Grétry.....	Le Huron, Romance
Haendel.....	2º Concerto d'Orgue, Larghetto
Lully.....	Sarabande et gavotte
Lully.....	Phaeton, Menuet et Bourrée
Mendelssohn.....	Romances sans paroles, nº 22
Mozart.....	La Clémence de Titus, Larghetto
Mozart.....	Don Juan, Menuet
Philidor.....	L'Amant déguisé, Ariette

OUTRAS PEÇAS

Albéniz.....	Chant d'Amour
Bozza.....	Aria
Debussy.....	Pequena peça
Debussy.....	Le Litit Negre
Dubois (P.M.).....	Neuf Impromptus
Dubois.....	Menuet de Beaugency
Feld.....	Scherzino
Merlet.....	Stabile
Mozart.....	Sonatina (transcrição)
Oubradous.....	Pequenas peças muito fáceis
Pierné (G.).....	Serenade op. 7 (transcrição)
Pierné (G.).....	Peça em sol m. (transcrição)
Reutter.....	Mélodie
Vachey.....	Élégie et Danse
Victory.....	Suite Rustique

4º GRAU e 5º GRAU

Revisão das escalas diatônicas maiores e menores (natural, harmônicas e melódicas) e cromáticas e dos arpejos dos acordes perfeitos maiores e menores.

ESTUDOS

Wybor II, etiid I cwiczen na Klarnet vol. II Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Mazas e Kreutzer – 26 estudos destes autores, adaptados para clarinete por Rose e P. Lefebvre.

V. Blancou Delecluse 1º 2º caderno de estudos

Jeanjean (P.) – 1º Caderno dos “Estudos progressivos e melódicos”

SONATAS

Lefèvre – nº 1,2,3,4,5 e 6 da terceira parte do método deste autor.

Haendel

CONCERTOS E CONCERTINOS

Dimler, A. Concerto Si b M para clarinete e orquestra

Kozeluh – “ES – DUR” para clarinete e orquestra

Stamitz – Concerto nº 3 em Si b Maior

Kramer-Krommer – Concerto em Mi b Maior para Clarinete e Orquestra op. 36

Rimsky-Korsakov – Concerto

Tartini – Concertino

PECAS

Barat	Chant Slave
Bariller.....	Arlequinade
Beck.....	Légende
Berthelot.....	Ouled Nail
Bitsch.....	Pièce Romantique
Braga Santos (Joly).....	Aria
Clérisse.....	Promenade
Clérisse.....	Vieille Chanson
Delmas (Marc).....	Promenade
Desenclos.....	D'un Troubadour
Dndeyne.....	Romance
Gallois Montbrun.....	Humoresque
Jolivel (A).....	Méditation
Menèndez.....	Contemplation
Meyer.....	Redonnelle
Noble.....	Burlesca
Rasse.....	Lied
Roussel.....	Aria
Schmidt (C).....	Prelúdio
Schmit (Florent).....	Andantino
Tomasi.....	Chant Corse
Tomasi.....	Complaint du Jeune Indien
Wagner.....	Adagio (transcrição)
Weber (Alain).....	Melopée

CLARINETE

Programa de exame de 5º grau

- | | |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1ª Prova | Duas escalas, sendo uma maior e outra menor (natural, harmónica e melódica), três arpejos com inversões: perfeito maior, perfeito menor e sétima da dominante, e uma escala cromática com articulações. |
| 2ª Prova | a) Um estudo escolhido pelo júri de entre três apresentados pelo aluno do 1º caderno de “Estudos Progressivos e melódicos” de Paul Jeanjean
b) Um estudo apresentado pelo aluno de outro autor |
| 3ª Prova | Uma obra completa (mínimo três andamentos) apresentada pelo aluno
b) Outra obra escolhida pelo júri entre três apresentadas pelo aluno |
| 4ª Prova | Transposição à primeira vista de um pequeno trecho para clarinete em do apresentado pelo júri. |

Notas:

- a) As obras apresentadas na 3ª prova deverão ser de estilos diferentes
Os estudos da alínea b da 2ª prova bem como as obras da 3ª prova deverão ser retirados do programa dos 4º e 5º anos da experiência pedagógica, ou de dificuldade equivalente ou superior.

PROGRAMA DOS ANOS COMPLEMENTARES

6º GRAU

Domínio de memória de todas as escalas Maiores, menores, cromáticas
Arpejos e inversões de 7ª dominante
Arpejos e inversões de 7ª Sensível

Exercícios de leitura á primeira vista, com e sem transposição
Domínio de vários estilos musicais, bem como o enquadramento histórico das obras
Trabalho em conjunto com o Piano
Execução de obras do repertório contemporâneo com recurso a novas técnicas

7º GRAU

Continuação do trabalho do 6º grau respeitante às escalas
Incentivar o aluno a procurar e desenvolver o seu repertório
Domínio estilístico dos vários períodos da história da música
Dar oportunidade ao aluno de dirigir um ensaio de um agrupamento de música de câmara, e de o ensaiar, tendo em vista aumentar a sua percepção de trabalho em grupo.
Domínio do repertório de orquestra

8º GRAU

Preparação para o recital – exame do final de ano, incentivando o aluno a escolher o seu próprio repertório; aumentar a sua capacidade de trabalhar sozinho e em grupo.

6º GRAU

MÉTODOS

Klosé Toda a matéria constante da 2ª parte, a
..... partir da página 87.

ESTUDOS

C. Rose – 32 Etudes pour clarinette (d'après ferling)

Jeanjean (P) – 2º e 3º cadernos dos “Estudos progressivos e melódicos”

Reginald Kell “17 Stacatto Studies”

CONCERTOS E CONCERTINOS

Dubois (P.M.).....Beaugency – Concerto
Handel
Pleyel (Ignace).....Concerto em si b maior
Pokorny.....Concerto em si b maior
Pokorny.....Concerto em mi b maior
Stamitz (J).....Concerto em mi b maior
TartiniConcertino em fá maior
Milhaud.....pequeno concerto

SONATAS

Lefèvre – nº 7,8,9,10,11 e 12 da terceira parte do método deste autor.

Franz Danzi.....Sonata em si b maior

Santos Pinto (J)Sonata no estilo clássico

SONATINAS

Honegger

Herberigs

PEÇAS

Arma (P).....Trois mobile – para clarinete solo
Arma (P).....Petite Suite – para clarinete solo
Barat.....Peça em sol menor
Barriler.....Arlequinada
Beethoven.....Três duos para clarinete e fagote

Berghmans.....	Le Fildeferriste
Bonneau.....	Suite
Busser.....	Aragon
Busser.....	Pastoral
Clerisse.....	Promenade
Coquard.....	Mélodie et Scherzetto
Dervaux.....	Badinerie
Dewanger.....	Ballade
Gaubert.....	Romance
Gaubert.....	Allegretto
Grovez.....	Sarabande et Allegro
Guide (de).....	Suite inspirée d'un folklore imaginaire
Hindemith.....	2 duetos para clarinete e violino
Holmes.....	Fantasia
Ibert.....	Aria
Ivo Cruz.....	Canto de Luar
Laparra.....	Prélude Valsé et Irish Reel
Le Boucher.....	Fantaisie Concertante
Leduc.....	Ballade
Lefevbre (Charles).....	Fantaisie-Caprice
Ollone (d').....	Fantaisie Oriental
Pennequin.....	Cantilène et Danse
Piernê (G).....	Andante-Scherzo
Piernê(G).....	Canzonetta
Quinet (Marcel).....	Ballade
Rabaud (H).....	Konzertstück
Rabaud (H).....	Solo de concurso
Thiriet.....	Cantilène
Tisé.....	Croquis
Villette.....	Poème
Weber.....	Fantasia e Rondó

NÍVEL COMPLEMENTAR

7º e 8º GRAUS

MÉTODOS

Villa Rogo – Estudo de novas técnicas clarinetísticas a empregar na nova música de vanguarda – Para conhecimento dos alunos e sobretudo, para os alunos que queiram dedicar-se a este género de música.

Klosé.....Toda a matéria constante da 3ª parte

ESTUDOS

Cavalini – 30 Caprices for Clarinet

Bach, Paganini, Haendel e outros compositores.....Trinta estudos extraídos de obras destes autores, adaptadas para clarinete por Perier (A).

Collery (Semler).....Dez estudos de concerto

Dubois (P.M).....Doze estudos

Jeanjean(P).....Dezasseis estudos modernos

Sivori, A Charpentier, Rode, Fiorillo e M. Vieux.....1º e 2º volumes de obras destes autores, adaptadas para clarinete por Capelle

Solos e passagens difíceis de obras orquestrais e de música de câmara

CONCERTOS

Arnold (M)

Canongia.....2º concerto

Cimarosa

Copland

Spohr.....1º concerto

Spohr.....2º concerto

Rivier(J)

Weber.....1º concerto em fá menor

Mercadante.....Concerto

CONCERTINOS

Depelsenaire.....Concertino da Camera

Dondeyne

Grovez

Weber

SONATAS

1º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

Pietro Nardini.....	em lá maior
Francesco Geminiani.....	em sol menor
J.S. Bach.....	em ré menor
Heinrich J.F. Biber.....	em si menor
Arcangelo Corelli.....	em dó menor
Tomaso Vitali.....	em fá menor
Jean Marie Leclair.....	em fá maior
Bernstein (L)	
Boieldieu	Sonata em mi b maior
Cimarosa.....	Sonata em si b maior
Dubois (P.M.).....	Sonata breve para clarinete solo
Ladmirault	
Legley (Vic)	
Poulenc (F)	
Poulenc (F)	Sonata para clarinete e fagote
Poulenc (F)	Sonata para dois clarinetes
Saint – Saëns.....	Sonata para clarinete e piano
	Op. 167

SONATINAS

Arnold (M)	
Bartok (B)	
Gordon (P)	
Jolivel (A).....	Sonatina para clarinete e flauta
Martinu	
Milhaud	

PECAS

Absil.....	Fantaisie – Humoresque
Ameller.....	Promenade en Bourgogne
Arma (P).....	Divertimento nº VI
Berg (A).....	4 Stücke op. 5
Bernaude.....	Recitatif et air
Bozza.....	Caprice – Improvisation
Bozza.....	Claribel
Bozza.....	Fantaisie Italienne
Bozza.....	Prélude et Divertissement
Delmas (Marc).....	Fantaisie Italienne
Dubois (P.M.).....	Rapsodie
Dubois (P.M.).....	6 Caprices pour 2 clarinettes
Gade (N.W.).....	Phantasiestücke
Gagnebin.....	Fantaisie
Grovez.....	Lamento et Tarentelle
Hessenberg.....	Variações

Mazellier.....	Fantaisie – Ballet
Menendez (J).....	Solo de concerto
Messenger.....	Solo de concurso
Migot.....	Prelúdio para clarinete baixo
Milhaud.....	Caprice
Milhaud.....	Duo Concertante
Milhaud.....	Scaramouche, op. 165 b
Niver (L).....	Piece Romantique
Niver (L).....	6 Pièces Brèves
Pfister.....	Suite para clarinete solo
Pièrné (P).....	Andante – Scherzo
Rossini.....	Introdução, tema E variações
Schostakowitsch.....	3 Peças
Scriabine.....	6 peças
Semler – Collary.....	Réverie et Scherzo
Semler – Collary.....	Serventi Variation
Tomasi.....	Introduction et Danse
Widor.....	Introdução e Rondó

As obras que se seguem fazem também parte do 7º e 8º anos. Contudo, logo que for instituído o nível superior, elas serão transferidas para este nível; mas, quando isto acontecer, os alunos melhor dotados do 7º e 8º anos poderão continuar a estudá-las e a apresentá-las a exame.

ESTUDOS

Bach	Quinze estudos extraídos deobras deste autor adaptadospara clarinete por U. Décluse
Bitsch.....	Doze estudos de ritmo
Bozza.....	Catorze estudos de mecanismo
Miluccio.....	Oito grandes estudos de técnica Melódica
Perier (A)	Vinte e dois estudos modernos
Perier (A).....	Vinte estudos de virtuosidade
Ruggiero.....	Dez grandes estudos atonais

CONCERTOS

Bernaude (Alain).....	Concerto Lirico
Bozza	
Hindemith	
Milhaud	
Mozart	
Nielsen	
Tomasi	
Weber.....	2º concerto em mi b maior
Crussell.....	Concerto em fá m

CONCERTINOS

Busoni
Rueff

SONATAS

2º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

Nicolo A. Porpora.....Sonata em mi menor
Giuseppe Tartini.....Sonata em lá maior
Jean Marie Leclair.....Sonata em do menor
Francesco Geminiani.....Sonata em si menor
Pietro Nardini.....Sonata em do maior
Francesco M. Veracini.....Sonata em fá menor

3º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

J.S. Bach.....Sonata em do menor
António Vivaldi.....Sonata em sol maior
Pietro Nardini.....Sonata em lá b maior
Nicolo A. Porpora.....Sonata em si menor
Pietro Locatelli.....Sonata em fá menor
Francesco Geminiani.....Sonata em ré maior
Francesco Geminiani.....Sonata em si b menor
Brahms.....Sonata nº 1 em fá menor
Brahms.....Sonata nº 2 em mi b maior
Hindemith
Ireland (J).....Sonata – Fantasia
Max Reger.....Sonata em si b maior
Max Reger.....Sonata em lá b maior
Max Reger.....Sonata em fá menor

SONATINA

Dubois (P.M.)
Poot
Sancan
Tomasi.....Sonatine Attique (para clarinete solo)

SUITES

J. S. Bach.....6 Suites para violoncelo solo
.....(B.W.V. 1007/12), adaptadas para
.....clarinete por U. Délécluse.

PECAS

Aubin	Divertimento dell'incertezza
Bermier.....	Reverdies
Bozza.....	Bucolique
Bozza.....	Pulcinella
Busser.....	Cantegrill
Chevreuille.....	Recit et Air Gai
Dautremer.....	Recit et impromptu
Debussy.....	1 ^a Rapsodia
Gagnebin.....	Andante et Allegro
Gallois Montbrun.....	Concertstück
Hamilton (Iain).....	Três Noturnos
Litaize.....	Recitativ et Thème Varié
Menendez (J).....	Fantasia-Capricho
Messian.....	Abime des Oiseause do "Quatuor pour la fin des temps"
Mihalovici.....	Musique Nocturne
Mirouze.....	Humoresque
Revel.....	Fantaisie
Schumann.....	Phantasie –Stücke
Semler – Collary.....	Fantaisie et Danse en forme de Gigne
Strawinsky.....	Três peças para clarinete solo
Weber.....	Grande Duo Concertante, op. 47

EXAME DO 8º ANO

- 1ª Prova - a. Um estudo tirado à sorte, de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo, escolhido pelo aluno
- 2ª Prova - Um concerto, um concertino, uma sonata ou uma sonatina (completos) à escolha do aluno.
- 3ª Prova a. Uma peça escolhida pelo júri, de entre três apresentadas pelo aluno
b. Uma peça obrigatória, anunciada no final do segundo período.
- 4ª Prova Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho apresentado pelo júri.
- 5ª Prova a. Execução, em requinta, de duas passagens de obras deorquestra, escolhidas pelo júri de entre quatro apresentadas pelo aluno.
b. Execução, em clarinete baixo, de duas passagens de obras de orquestra,escolhidas pelo júri, de entre quatro apresentadas pelo aluno.

Nota :

- a) As obras apresentadas nas 2ª e 3ª provas não deverão ser todas da mesma época.
b) As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos 7º e 8º anos.